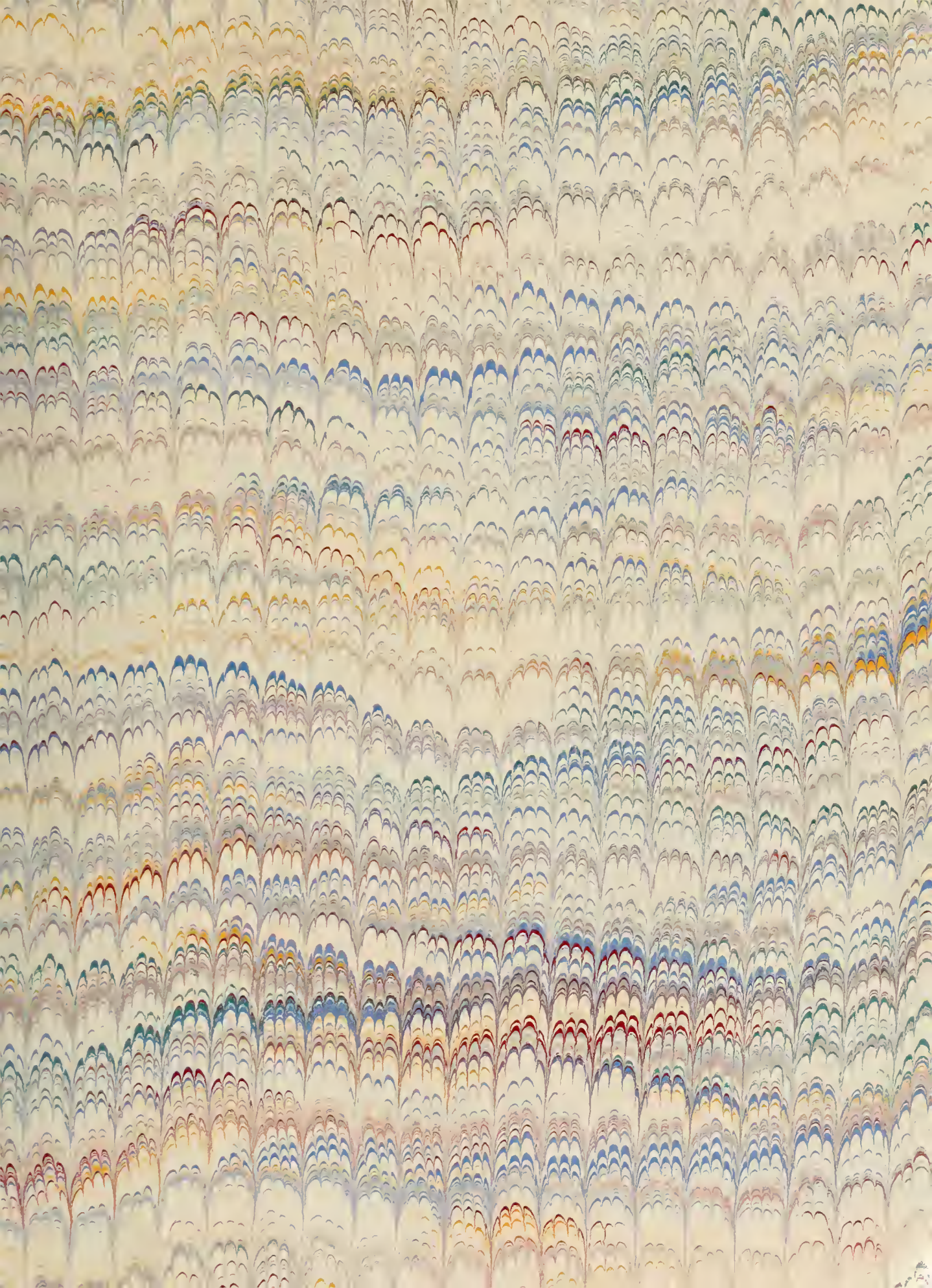
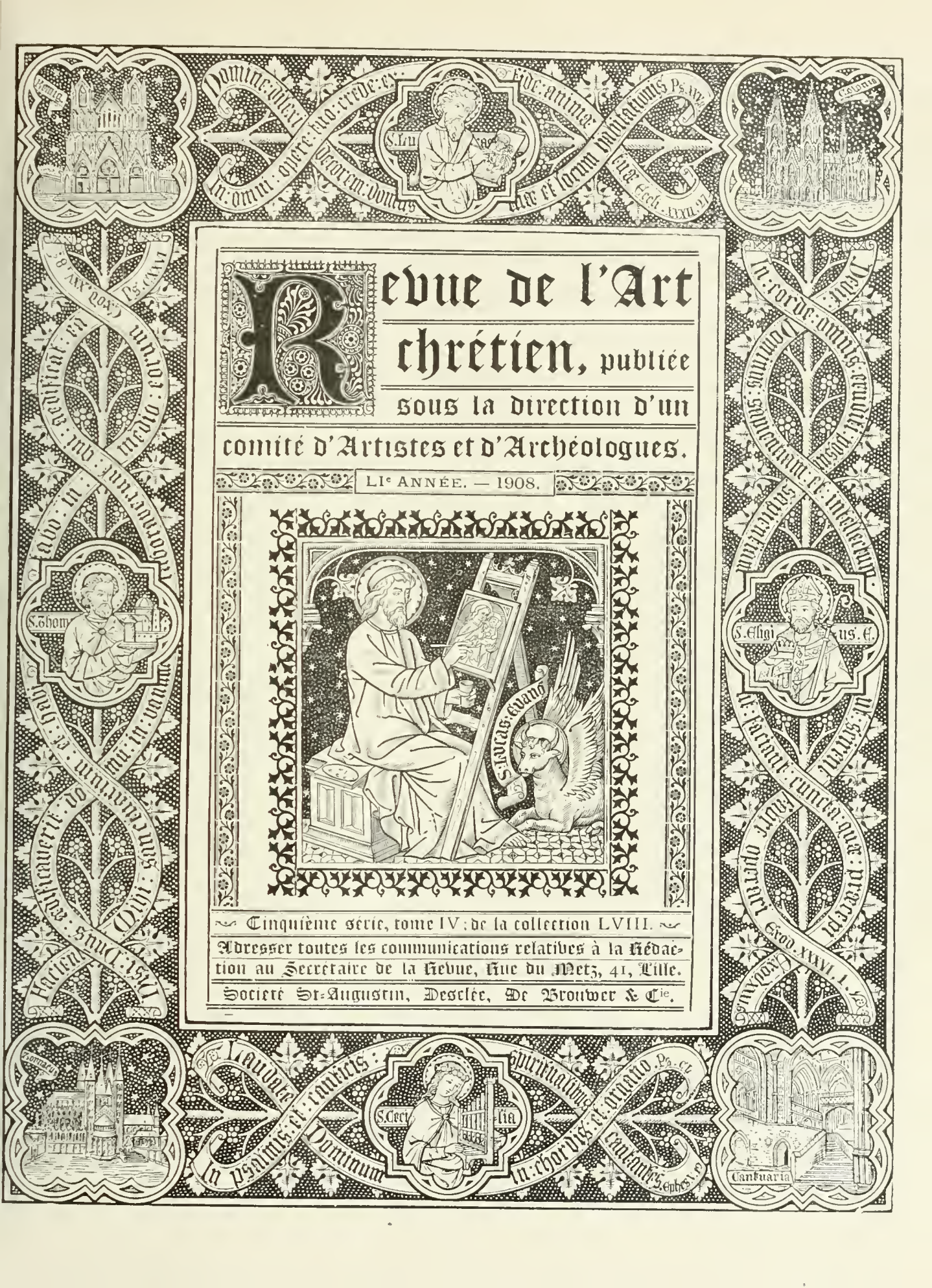


Revue de l'Art chrétien.


Revue de l'Art chrétien, publiée sous la direction d'un comité d'Artistes et d'Archéologues.
LIe ANNÉE. — 1908.
S. LUCAS. EVANG.
Cinquième série, tome IV; de la collection LVIII.
Adresser toutes les communications relatives à la Rédaction au Secrétaire de la Revue, Rue du Metz, 41, Lille.
Société St-Augustin, Desclée, De Brouwer & Cie.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

51me Année. — 5me Série.

Tome IV (LVIIIe de la collection).

1re livraison. — Janvier 1908.

Une promenade sous le chevet des églises Saint-Aignan et Saint-Euverte d'Orléans.

NOUS savons très peu de chose sur les faits et gestes de saint Aignan, évêque d'Orléans au Ve siècle. Il est constant seulement qu'il devint le patron de la ville en reconnaissance du service qu'il lui rendit en excitant le courage des habitants contre Attila et son armée, et que, dès lors, une foule d'églises se placèrent sous son patronage, jusque dans le diocèse de Nantes. Aucun auteur n'a pris soin de nous raconter les miracles qu'il opéra et de nous décrire comment son tombeau était placé pour être honoré de la foule. On mesure l'estime qu'on lui accordait à l'empressement que mit le clergé à fonder sur sa sépulture une abbaye, comme il le faisait sur tous les tombeaux fameux, et au zèle avec lequel les rois encouragèrent l'entretien de sa basilique.

Les Protestants, jaloux de sa renommée, tentèrent de faire disparaître son nom en ruinant son église, ils n'ont réussi qu'à détruire la nef qui n'a pas été rebâtie. Le silence se serait fait autour du chœur et du transept qui nous restent, si les archéologues n'avaient pas signalé dans le sous-sol une autre église souterraine dont les plus anciens piliers seraient les témoins d'une fondation antérieure à l'an mille. La question passionna les curieux dès qu'elle fut posée, on était avide de retrouver la trace des honneurs qui avaient été rendus à saint Aignan avant la période d'exaltation et de décrire les phases successives de son culte, mais on se heurta à de nombreuses difficultés d'interprétation provenant surtout des travaux de consolidation [1]. Les opinions se partagèrent sans aboutir à une lumière complète.

Je reviens aujourd'hui sur ce problème

1. Rasée en 1370 l'église du roi Robert fut renversée de nouveau en 1428.

persuadé qu'on peut le résoudre en recherchant d'abord si l'église n'a pas changé de place, car si nous établissons qu'il y a eu translation, nous aurons réduit à néant toutes les conjectures favorables à la haute antiquité de la crypte. Rappelons d'abord que l'inhumation de saint Aignan eut lieu à Saint-Laurent [1], en 453, puis dans une église appelée *St-Pierre aux Bœufs*, laquelle devint, sous le règne de Clovis II, Saint-Aignan, après le dépôt du sarcophage, changement qui s'est produit partout dans les mêmes conditions. Cet établissement était en dehors de l'enceinte romaine, près de la rive de la Loire, il n'est donc pas surprenant qu'il ait subi de nombreux désastres et que son histoire soit une succession de déchéances et de résurrections.

Quand le roi Robert le Pieux entreprit de réparer les dommages causés par les Normands, en 865, et par un incendie, en 899, il paraît avoir changé l'assiette primitive du monastère qui, sans doute, devait être aussi près de la rivière que St-Nicolas de Blois. Revoyons les textes.

Le moine Helgaud, qui devait être bien informé, raconte d'abord que l'intention du Roi était de reconstruire à nouveau, c'est-à-dire totalement, le monastère de Saint-Aignan d'Orléans ; ailleurs, il ajoute qu'il voulait établir la maison de Dieu dans un lieu plus élevé (*in altiori loco*) [2], qu'il commença cette amélioration et la conduisit jusqu'au bout. Le déplacement ne fut peut-être pas considérable, mais il fut réel, si on s'en tient au sens rigoureux des expressions. Au lieu de se borner à cette interprétation littérale, Daniel Ramée voit dans ces expressions l'indication d'une opération très simple, l'élévation du sarcophage hors de la crypte et sa *translation à l'étage supérieur*, c'est-à-dire dans le chœur. C'est là ce qu'on peut appeler une traduction libre.

Le plan du Roi était ambitieux, il comportait l'installation et l'érection de 19 autels, nous dit le même témoin ; sur ces 19, deux étaient réservés pour accompagner le tombeau de S. Aignan, c'est-à-dire pour lui faire honneur. *Un autel devait être à la tête et l'autre aux pieds du tombeau.* Il va sans dire que toute cette mise en scène est pour l'église supérieure.

Le temps des confessions sous terre est passé, les reliques sortent de l'obscurité et sont exposées au grand jour dans le sanctuaire. C'est ainsi qu'après l'an mille, les rites funèbres se modifièrent dans les églises, non seulement à Orléans, mais dans toutes les églises de France. On pourrait citer plus d'une installation semblable, adoptée çà et là. Dans le plan de l'église de Saint-Germain des Prés, par exemple, on peut voir que le tombeau du patron était placé dans le sanctuaire entre l'autel saint Étienne érigé contre le *podium* du chevet, et celui de saint Germain qui se trouvait à la tête [1]. Je crois que telle était la dernière installation du tombeau de saint Martin dans la basilique de Tours.

Le jour de la translation solennelle, dit Helgaud, le Roi, après avoir convoqué un grand nombre de personnages pour lui faire cortège, *tira l'illustre défunt de son sépulcre pour le transférer dans le nouveau temple* [2]. De crypte et de confession, il n'est pas question parce que sans doute le corps de saint Aignan, comme la plu-

1. Dès le Ve siècle, Saint-Laurent hors les Murs avait sans doute une crypte, dont le souvenir a été conservé par une autre du XVIIe siècle.

2. « In altiori loco volens constituere domum Domini super eum in melius construere cœpit et ad finem usque perduxit. (Dom Bouquet, *Historiens de France*, X, p. 110).

1. Lenoir, *Statistique mon. de Paris*, t. I, pl. I.

2. « Levatur illud nobile corpus de sepulcro et transfertur in novum templum, anno 1029. » (*Ibidem.*)

part des reliques, avait été caché dans un enfeu secret.

A Orléans, on ne pouvait pas bâtir une église dans l'emplacement choisi par le roi Robert sans commencer par établir une crypte sur la place du chevet, car la déclivité du terrain est trop rapide en cet endroit pour qu'on puisse obtenir une parfaite égalité de niveau sans cet artifice. Au lieu de construire une enceinte et de la remplir de terre, on a jugé plus simple de tracer sur le sol naturel le plan de la basilique et de lui donner comme piédestal une église inférieure dont les membres correspondent à ceux de l'église supérieure, combinaison heureuse qui a l'avantage de ménager dans le sous-sol des vides utilisables pour les inhumations.

Le problème archéologique et historique dont nous cherchons la solution n'a pas été posé de la même façon par tous les critiques. Daniel Ramée, qui a le plus longuement disserté sur l'âge de la crypte de Saint-Aignan, suppose que les établissements successifs érigés sous l'invocation de saint Aignan n'ont pas varié de périmètre, et comme il est convaincu, avec raison, que le temps et les révolutions ne détruisent jamais les édifices de fond en comble, il déploie toutes les ressources de sa sagacité, toute l'acuité de sa vue pour découvrir les vestiges des travaux exécutés du temps de Charlemagne, sans toutefois remonter jusqu'aux Mérovingiens, bien qu'il soit admis par les historiens d'Orléans qu'il existait, au VIIe siècle, une abbaye connue sous le nom de Saint-Aignan ([1]). De ce que l'église actuelle est élevée sur des soubassements importants, il ne s'ensuit pas nécessairement que le premier enfeu de saint Aignan ait été établi dans ce sous-sol. Au XIe siècle, on le sait par plus d'un exemple, la mode était en faveur des cryptes, on en faisait même sans raison dans les cas où le terrain ne le commandait pas, comme à Saint-Bénigne de Dijon ou à Notre-Dame de Chartres, dont les bas-côtés se développent au-dessus de couloirs sans fin.

Daniel Ramée se fit illusion quand il crut tenir les preuves de l'existence d'une confession. A force d'observations et de recherches, il a constaté dans la structure des supports des travaux de consolidation, des renforcements qui, au premier abord, paraissent justifier ses espérances. A la suite de ces applications, certains piliers qui étaient carrés sont devenus cruciformes, d'autres ont pris plus de corps comme pour soulager les sommiers des voûtes au détriment de la largeur des passages. Il y aurait là sans doute quelques arguments à prendre si ces travaux pouvaient être datés, mais l'entreprise paraît difficile, car il n'y a pas de régularité dans l'emploi de la brique, celle-ci n'apparaît que çà et là, sans symétrie, sans suite, dans quelques interstices tantôt verticalement, tantôt horizontalement, comme pour suppléer à un défaut de matériaux. L'appareil employé dans ces réfections est grand, les joints sont épais et saillants. D. Ramée présume qu'elles sont du temps du roi Robert et il en déduit que les maçonneries cachées par les placages doivent être regardées comme contemporaines de Charlemagne. On trouvera l'induction d'autant plus forcée que le petit appareil n'apparaît nulle part dans les murailles de la crypte, pas plus que les chaînes de grosses briques. D. Ramée souffre de cette absence qui le gêne, il nous présente une compensation en nous faisant remarquer que les ouvriers ont taillé leurs matériaux en forme de rectangle allongé et plat comme des briques, mais cela ne suffit

1. *Bulletin mon.*, 1860, 3e série, t. VI, pp. 37 et 232.

pas pour nous convaincre. Cet appareil se retrouve dans les chapelles absidales qui sont, nous le dirons plus loin, du XIe siècle, il n'y a donc pas de base solide de ce côté pour appuyer l'opinion de D. Ramée.

Trouve-t-on du moins dans l'ornementation et les sculptures quelques caractères se rapprochant des productions de l'art carolingien? pas davantage. Les feuillages et les rosaces qu'il a relevés en les exagérant dans leur importance, sur les petites arcatures plaquées contre le mur du déambulatoire, n'ont pas d'âge, pas plus que les moulures qu'il a notées sur les tailloirs des pilastres. On ne connaît pas assez la grammaire de l'art au IXe s. pour affirmer que les imitations de feuillages, de rosaces et de volutes, que les abaques relevés par des cartouches en relief font partie de sa doctrine exclusivement et ne se sont pas perpétués très longtemps. Il faut être très prudent dans ces sortes de classification quand on a peu de justifications à produire, et surtout quand on voit l'art roman appliqué si visiblement dans les deux chapiteaux qui relèvent la monotonie des parois du mur occidental limitant le passage transversal.

Ces deux morceaux de sculpture, les seuls vraiment intéressants de cette crypte, sont précieux pour notre instruction dans l'endroit où ils sont placés. Sur la corbeille de l'un on a tracé des roses, des palmettes et des volutes, son abaque est orné d'un câble et d'un galon conduit en zigzag. Je ne vois rien là qui nous révèle un ciseau carolingien, je puis montrer des chapiteaux pareils dans l'église romane de Champdeniers (Deux-Sèvres). Le style roman du second chapiteau est bien autrement frappant ; les feuillages sont remplacés dans celui-ci par deux animaux dressés dont la tête renversée en arrière broute une tige de végétaux, pendant qu'un personnage armé d'un glaive et casqué attaque un autre personnage barbu et chevelu. N'est-ce pas le chapiteau historié tel qu'il a été imaginé par les sculpteurs postérieurs à l'an mille dans l'école auvergnate ? Loin d'attester l'antiquité de la crypte, ces sculptures s'opposent au contraire à son classement dans les œuvres antérieures au règne du roi Robert, et, comme elles sont insérées dans un appareil de moellons plats et allongés, pareil à celui qui a été employé dans les chapelles rayonnantes, nous sommes fondés à soutenir que les principaux murs de la crypte de Saint-Aignan ne sont pas d'époques différentes.

J'arrive ici à la question de l'âge du plan de cette église que j'ai omis de traiter quand j'ai abordé la première fois le compte rendu de mes impressions Si l'on admettait les appréciations de Daniel Ramée, il en résulterait cette grave conséquence que les architectes carolingiens auraient connu et pratiqué l'art de décorer le chevet des églises d'un déambulatoire et d'y joindre quelques chapelles rayonnantes, autrement dit une *Chorea*. Ici nous en avons cinq. On avouera de prime abord que cette composition est bien savante pour une époque aussi reculée que le IXe siècle. Je n'ai pas à réfuter cette grosse erreur. M. R. de Lasteyrie, dans un mémoire savamment documenté, a démontré que les plus anciennes églises pourvues d'un déambulatoire ne remontaient pas au delà du dernier quart du Xe siècle (1).

Retranchons donc cette couronne de chapelles qui sont un anachronisme dans un édifice prétendu carolingien et voyons si les murailles qui nous restent peuvent composer un chevet fermé. Dans tous les

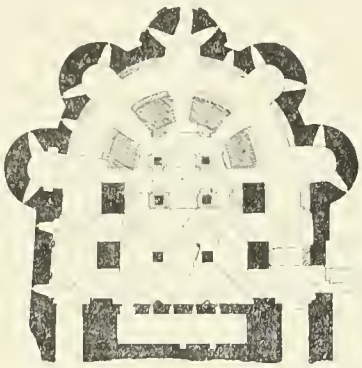
1. *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, t. XXXIV, 1re partie.

édifices anciens, qui ont été augmentés d'un déambulatoire au XIe siècle, on retrouve la vieille clôture demi-circulaire et pleine, abritant la confession: c'est le cas de Saint-Denis, de Sainte-Radegonde, de la cathédrale de Nantes, de Notre-Dame de Chartres. Dans chacune de ces églises, on peut supprimer les chapelles rayonnantes, la vieille enceinte du martyrium demeure indépendante.

Il en est tout autrement à Saint-Aignan. Il ne reste plus de clôture pour une confession centrale quand on supprime la couronne des chapelles absidales, on ne voit plus que des piliers sans destination, sans autre fonction que celle de support. S'ils avaient été faits pour une confession souterraine plus ancienne que l'église supérieure, l'architecte ne les aurait pas gardés tout seuls, il aurait respecté aussi l'enceinte continue et enveloppante comme les architectes des églises ci-dessus, au lieu de faire un demi-cycle de piliers isolés, et si cette enceinte avait été trop légère, il aurait doublé son épaisseur par un placage, comme Sainte-Radegonde de Poitiers et à Chartres.

Telles sont les conclusions auxquelles on arrive par une série de déductions quand on observe de près les soubassements du chœur de Saint-Aignan. Elles ne me sont pas venues à l'esprit pendant ma première visite de l'édifice, parce que je n'avais pas de plan et aussi parce que je commençais ma tournée dans les confessions de la Gaule chrétienne. D. Ramée était plus favorisé que moi, il avait fait de nombreux voyages en France, il connaissait la plupart de nos monuments, il avait su se procurer des plans. Il est surprenant que la comparaison seule du plan de Chartres avec celui de Saint-Aignan ne lui ait pas ouvert les yeux.

Ce qui est plus étrange pour un archéologue de sa valeur, c'est qu'il ait cherché la confession de Saint-Aignan là où elle ne pouvait pas être, sous le carré du transept. Le caveau en forme de carré long établi transversalement à l'axe de la crypte et de l'église ne remplit aucune des conditions imposées par les rites et l'usage pour faire fonction de confession ou de *martyrium ;* il est absolument obscur, ses fenêtres étroites, percées trop haut pour satisfaire la curiosité des fidèles, sont des trous d'aéra-



Saint-Aignan d'Orléans. — Plan de la crypte,

tion, il manque de dégagements, il n'est pas sous le maître-autel supérieur et il n'offre pas non plus la possibilité d'appliquer un autel contre la sépulture principale. En nous le présentant, Daniel Ramée s'empresse de nous dire qu'il n'a rien d'anormal, que les confessions *sont toujours distinctes des cryptes*, mais il s'abstient de nous fournir des spécimens du même genre. Crypte et confession sont deux termes qui se prennent l'un pour l'autre dans le vieux langage chrétien. D'abord, la confession occupe toute la crypte, puis, quand on arrive au IXe siècle, elle n'occupe plus que le centre, parce qu'il y a une galerie en pourtour pour la circulation des pèlerins. Nous avons des types certains de confes-

sions carolingiennes à Saint-Gall, à Saint-Philbert de Grandlieu, à Chartres, à Saint-Aphrodise de Beziers, nous n'y voyons qu'une disposition uniforme, toujours le tombeau, ou la place qui lui est réservée est au fond de l'abside. Dans le sous-sol de Saint-Aignan, je ne vois rien de préparé pour une installation semblable, ni trace de clôture et de grillage sur les piliers; et j'en conclus que le sous-sol du sanctuaire n'a pas été fait pour une exposition de sarcophage.

L'opinion que je défends est le résultat de longues observations qui m'obligent à changer mon premier jugement. Quand je suis entré, il y 12 ans, dans la crypte de Saint-Aignan, je commençais ma tournée dans les édifices souterrains et mes yeux n'étaient guère habitués à démêler les principes qui ont présidé aux expositions de sarcophages aux différentes époques de l'Histoire. Je me suis laissé influencer par le double escalier, par les gros joints de la maçonnerie, par le large passage transversal qui semble fait pour favoriser la station des pèlerins, par les arcatures plaquées contre les parois du déambulatoire que j'assimilais aux fresques si communes dans les confessions. Tous ces signes sont trompeurs, tellement qu'aucun critique n'a poussé les hauts cris quand j'ai pris parti pour l'antiquité du sous-sol de Saint-Aignan.

L'auteur, qui aurait pu le mieux rectifier mon erreur est Rohault de Fleury qui a publié de si beaux ouvrages sur *la Messe* et les *Saints de la Messe* (1) et qui a fait preuve d'une grande érudition dans certains chapitres, mais il est arrivé armé d'un crayon, plus disposé à dessiner qu'à se livrer à des comparaisons et à faire disséquer le monument. Lui aussi a parlé de Saint-Aignan d'Orléans, parce que les discussions des archéologues avaient rendu célèbre la crypte dédiée à cet évêque, et, au lieu d'envisager la question dans toute son ampleur, il s'est rabattu sur un accessoire qui n'a pas de valeur, sur le caveau rectangulaire dont j'ai parlé plus haut, croyant que l'opinion de D. Ramée était définitive. Le prestige de l'auteur lui fit croire qu'il était bien réellement en face d'une confession, et son imagination encore pleine des souvenirs de Rome et de ses confessions authentiques, acheva de l'égarer en lui montrant des *jugulaires*, là où l'architecte n'a voulu établir que des prises d'air.

Rohault de Fleury n'a pas vu que ces prétendues *fenestellae* de dévotion sont percées bien au-dessus de la tête des fidèles qui circulaient dans le couloir parallèle et qu'il est impossible d'indiquer comment les yeux auraient pu s'en servir. Le caveau d'ailleurs ressemble à un enfeu ordinaire, à un dépôt quelconque de tombeaux. Ces objections sont venues sans doute à l'esprit de M. Rohault de Fleury, car il a cherché les moyens de corriger la forme de ce caveau pour nous le faire accepter, il le recompose avec des piliers différents comme s'il avait occupé une plus large place dans le sous-sol. C'est un travail de pure imagination qui prête le flanc à de nombreuses attaques et qu'il faut abandonner. Jugeons le monument tel qu'il est, et demandons-nous s'il n'est pas vrai que nous sommes en présence de soubassements savamment combinés pour supporter un chevet pareil au chœur de Sainte-Radegonde de Poitiers ou à celui de Saint-Germain-des-Prés, édifices datés du XIe siècle par tous les archéologues. L'architecte n'a certainement pas pensé à ménager une confession dans son sous-sol, autrement, il aurait réduit le nombre de ses sup.

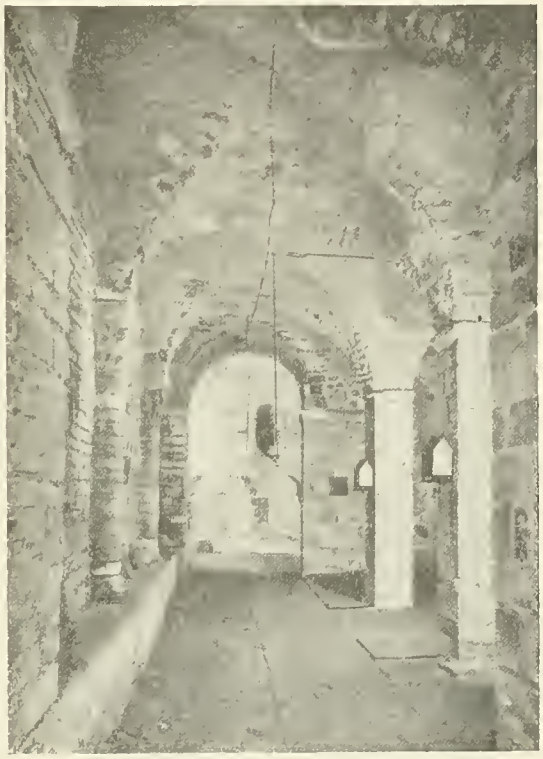
1. *La Messe*, t. II, pl. 134.

ports, ou bien il les aurait faits plus gracieux comme à Saint-Avit. Il n'y a pas à dire que la partie centrale peut être plus ancienne et qu'on y a ajouté ensuite la *chorea* des cinq chapelles absidales qui, de l'avis de tous les bons juges, sont une invention postérieure à l'an mille, toutes les parties se tiennent d'une façon étroite et sont sorties de terre ensemble. Il n'y a pas d'enceinte continue pour soutenir le rond-point.

L'architecte lui a préféré quatre massifs à section tournante qui correspondent aux massifs des chapelles absidales et maintiennent avec eux l'équilibre total. L'espace libre au centre n'a que 7,50 de largeur et cependant, il n'a pas voulu rien risquer, il l'a divisé en petites nefs et érigé six piliers pour soutenir ses voûtes d'arêtes, de telle sorte que le sous-sol paraît absolument sacrifié à la nécessité d'établir un piédestal solide, capable de supporter un poids considérable. C'est là la véritable impression qu'on éprouve quand on circule, sans idée préconçue, dans les parties basses du chevet de Saint-Aignan. On se demande en voyant cette multiplicité de supports grossiers comment on pourrait installer un sarcophage et un autel adossé dans cette crypte, suivant les rites de l'église mérovingienne, et satisfaire aux exigences des fidèles de cette époque.

Pour mieux se rendre compte de la différence qui sépare cette pseudo-confession des véritables dépôts installés en vue de favoriser les démonstrations de piété autour d'un tombeau, il faut jeter les yeux sur la photographie des confessions qui sont demeurées à peu près intactes comme celles de Saint-Mathias de Trèves et de Saint-Maixent, où les tombeaux et leurs autels gardent la position rituelle des anciens temps. Dans ces deux exemples on sera frappé de la légèreté des colonnes et des facilités d'accès accordées aux pèlerins.

Il y a un autre point faible dans la crypte d'Orléans. Je lui reproche encore de ne pas avoir gardé sur ses murs quelques marques sensibles des démonstrations de piété qui,



Saint-Aignan d'Orléans. — Vue intérieure de la crypte.

dit-on, s'y seraient produites. Il est étrange qu'un culte aussi populaire, que le prétendu théâtre de tant de manifestations ne se révèle pas à nos yeux par des vestiges de fresques ou des débris de barrières sculptées, par des inscriptions de sarcophages. Un dénuement aussi grand est bien loin des décorations que nous sommes habitués à rencontrer dans les confessions authentiques ; il nous impressionne d'une façon fâcheuse quand il vient s'ajouter aux remarques précédentes que nous résumons en disant : son plan est en désaccord complet

avec tout ce que nous savons sur les confessions des temps carolingiens qui sont fermées et avec celles des temps antérieurs qui sont largement installées. Nous devons donc renoncer à chercher dans l'église actuelle de Saint-Aignan des vestiges quelconques d'un culte antérieur à l'an mille [1].

Il est regrettable qu'aucun auteur n'ait pris soin de nous retracer la confession mérovingienne où le sarcophage du grand évêque fut exposé à la vénération des fidèles jusqu'au IXe siècle, nous aurions fait volontiers une comparaison avec celle de Saint-Avit qui a des caractères d'antiquité bien accusés et nous aurions pu tirer des conclusions certaines.

Sur la sépulture de saint Euverte, évêque du IVe siècle, dont le souvenir était cher aux Orléanais, nous sommes mieux renseignés ; bien que l'abbaye chargée de garder son corps ait été plusieurs fois reconstruite, le dépôt de ses reliques a traversé huit siècles sans altération et reparut au jour au XIIe siècle en présence de l'abbé de Saint-Denis, Suger, qu'on avait appelé pour la circonstance. En cherchant dans le fond du chevet, derrière le maître-autel on s'aperçut qu'il existait un réduit parfaitement muré où se voyait une grande châsse de bois qui jadis avait dû être montée sur des piliers pour contenter la curiosité.

Une grande table d'ardoise en forme de couvercle de tombeau fut aperçue ensuite et encouragea les fouilleurs à continuer les recherches [1]. En creusant, la pioche mit au jour deux sarcophages (de pierre sans doute) superposés l'un sur l'autre. L'un était vide : c'était sans doute celui du galloromain Tetradius, qui, suivant la tradition, lui avait offert son domaine ; l'autre contenait le trésor qu'on cherchait.

Le compte rendu ajoute que le caveau contenant les deux sarcophages était carré et que les quatre murs étaient maçonnés avec des briques recouvertes d'un enduit lisse et rougeâtre. Pourquoi ce luxe de décoration pour un enfeu semblable à une cachette ? C'est que le constructeur a voulu en faire un dépôt définitif et imiter les *memoriæ* que les premiers chrétiens édifiaient pour leurs défunts les plus vénérables. La voûte était ordinairement à plein cintre, et la descente était réduite à un seul escalier proportionné à la capacité de l'abside. Les fouilles pratiquées en 1857 dans la nef de Saint-Euverte ont établi que la première abside avait seulement $4^{m},20$ d'ouverture. Cette exiguïté est d'accord avec le plan des autres confessions que nous signalerons dans nos prochaines études.

Léon Maître.

1. On trouvera dans l'Album de Ch. Pensée annexé à l'*Histoire architecturale d'Orléans* de M. de la Buzonnière, des dessins des chapiteaux et des arcatures de la crypte.

1. « Dehinc fodientes duos sarcofagos non longo a se intervallo alterum super alterum invenimus, qui et ipsi erant intra quatuor parietes altrinsecus sibi oppositos, pulcherrimos quidem et ex laterculis pictis compositos cemento optimo plano et rubeo litos. »
Dom Martène, *Thesaurus anecd.*, t. I, p. 414.

La Vie de Jésus-Christ

racontée par les imagiers du moyen âge sur les portes d'églises *(suite)* (1).

Apparition à Pierre.

L'APPARITION à Pierre du Seigneur ressuscité n'est mentionnée que par saint Luc, et d'une manière indirecte, en quelques mots : cet évangéliste se contente de dire que lorsque les deux disciples furent revenus d'Emmaüs à Jérusalem, ils trouvèrent les Apôtres s'entretenant d'une récente apparition de Jésus à Simon.

Rien d'étonnant dès lors que les imagiers n'aient pas attaché à cet épisode une importance égale à celle des autres apparitions : d'ailleurs le silence des textes sacrés ne leur fournissait aucune indication susceptible d'interprétation sculpturale : aussi

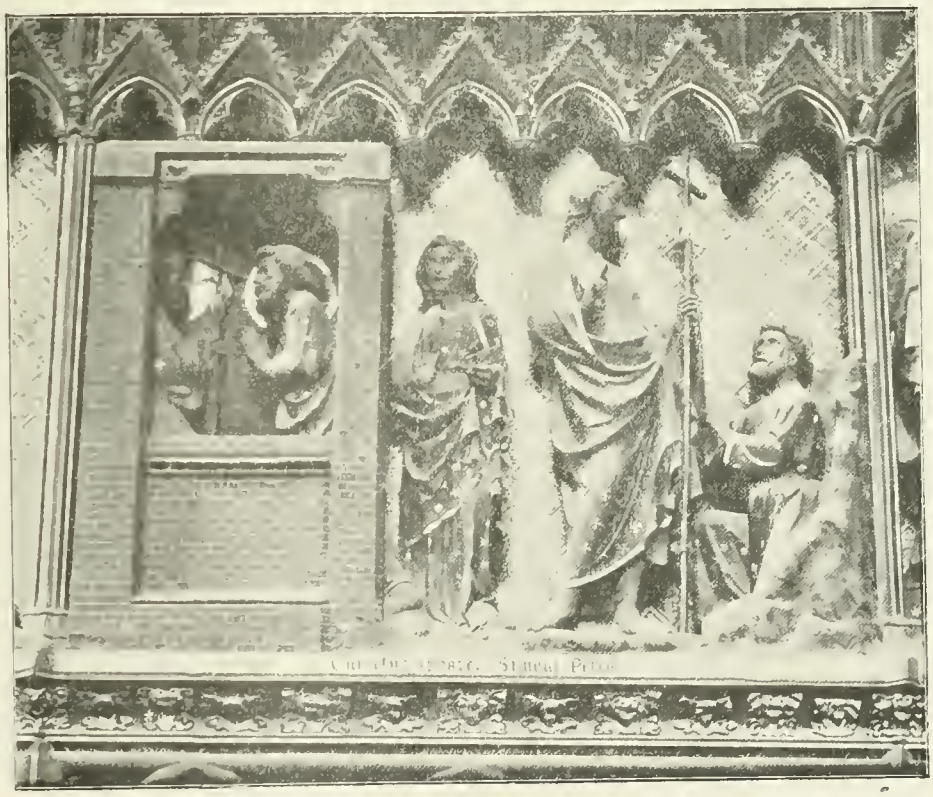


Fig. 102. — Clôture du chœur de Notre-Dame de Paris. — Apparition du Christ à Pierre

ne trouvons-nous cette scène figurée sur aucun portail, pas plus sur ceux qui retracent les faits évangéliques que sur ceux consacrés à la vie de saint Pierre (1) : on a cru la deviner sur quelques chapiteaux romans de Bourgogne ou de Languedoc ; mais la seule interprétation certaine et dé-

1. Voir les précédents articles, années 1905, pp. 217, 299, 363 ; 1906, pp. 32, 181, 302, 379 ; 1907, pp. 17, 156, 235, 310, 366.

1. Aulnay, Pont-l'Abbé, etc.

taillée que nous en possédions est encore celle de la clôture du chœur de Notre-Dame de Paris : série unique par la magnificence de l'exécution comme par le choix des sujets, et à laquelle il faut toujours

Fig. 103. — Détail du paliotto de Salerne. — Apparition de Jésus. Jésus et S. Thomas

revenir quand on veut étudier l'iconographie des apparitions de Jésus.

Jean le Bouteiller, profitant de la liberté que la concision des textes laissait à son génie inventif, ou interprétant peut-être une tradition légendaire que nous n'avons pu retrouver, nous présente successivement deux tableaux *(fig. 102)* : d'abord c'est dans l'intérieur d'une maison que Jésus, tenant la croix de résurrection, se montre à l'Apôtre ; celui-ci joint les mains en un geste de pieuse admiration ; au dehors, devant la porte, un disciple imberbe qui paraît être saint Jean, tourne la tête, comme s'il avait une vague intuition du miracle. Dans la seconde scène, Simon-Pierre est seul avec le Christ : celui-ci, le buste nu, lève la main pour le bénir, et le Chef de l'Église naissante se jette à genoux, levant vers son Maître un long regard de soumission et d'amour ; on croit l'entendre murmurer : « *Vere tu es Deus, Deus meus !* »

Plus anciennement, sur le paliotto de Salerne *(fig. 103)* a été représentée une apparition du Christ ressuscité, qu'il est difficile d'identifier avec les récits d'aucun des quatre Évangélistes : en avant d'un fond d'arbres, qui pourrait représenter le jardin du sépulcre, le Christ, chaussé de sandales, est debout ; contrairement aux traditions, il tient de la main gauche, non une croix, mais un volumen ; la droite est étendue, soit pour bénir, soit pour relever les deux personnages qui, de chaque côté de lui, fléchissent le genou (1) : tous deux sont imberbes, et le second paraît être une femme. Nous ne croyons pas qu'il faille voir dans ce curieux panneau une apparition de Jésus à Marie et à Jean : ce sujet, nous l'avons dit, n'a été imaginé que par l'ingénieuse piété des auteurs de Mystères, c'est-à-dire trois ou quatre siècles après que les artistes byzantins de l'Italie méridionale avaient cessé de sculpter leurs plaques d'ivoire.

1. On a cru parfois reconnaître dans cette scène la Transfiguration : l'ordre des sujets s'y oppose, car elle est sculptée sur la même plaque que l'apparition à Thomas ; en outre, un Byzantin aurait figuré le Thabor par une éminence quelconque, et aurait montré Pierre, Jacques et Jean. — Peut-être est-ce une apparition à deux Marie (au lieu des trois, habituellement représentées).

Apparition aux disciples d'Emmaüs.

AU contraire de l'apparition à Pierre, celle aux deux disciples a été racontée par saint Luc dans une page de poésie si attendrie et avec un tel luxe de détails, que certains commentateurs se sont demandé si cette peinture vivante pouvait avoir été faite par un autre que par un témoin, par un auteur de la scène, et si le compagnon de Cléophas dont saint Luc tait le nom, n'aurait pas été l'évangéliste lui-même. Quoi qu'il en soit, les imagiers romans, séduits par le pittoresque du récit,

Fig. 104. — Tympan d'une porte latérale du narthex de Vézelay. — Les pèlerins d'Emmaüs. — L'Ascension.

ont tenu, eux aussi, à retracer toutes les circonstances de cette merveilleuse apparition. D'abord c'est la rencontre sur le chemin : Jésus s'approche des deux pèlerins, et fait route avec eux, en leur expliquant les Écritures et le sens caché des prophéties. — Puis, il est dans l'hôtellerie du bourg, assis à table avec eux, et il bénit le pain. — Enfin les deux disciples retournent à Jérusalem pour rapporter aux Apôtres que le Christ est ressuscité, et qu'ils l'ont reconnu à la fraction du pain. Ces trois scènes successives se déroulent sur les chapiteaux du portail de Chartres et sur la plupart des monuments romans où est traité ce chapitre de l'Évangile ; nous le retrouvons notamment au linteau d'une porte latérale de Vézelay *(fig. 104)* et l'on

nous permettra de décrire avec quelque détail ce remarquable morceau dont, par suite de mutilations iconoclastes, on n'a généralement pas jusqu'ici reconnu exactement la signification.

On annonce en effet communément pour sujet de ce linteau : apparition à Emmaüs et deux autres apparitions. Or les trois scènes ne sont, comme à Chartres, que les trois actes du même épisode. A la gauche du spectateur, voici, près d'un arbre de la route, un personnage debout, vêtu d'une robe assez courte et coiffé, semble-t-il, d'un bonnet ; ses mains sont brisées, ainsi que la moitié de sa tête ; mais sur son nimbe, énorme comme tous ceux de Vézelay, on

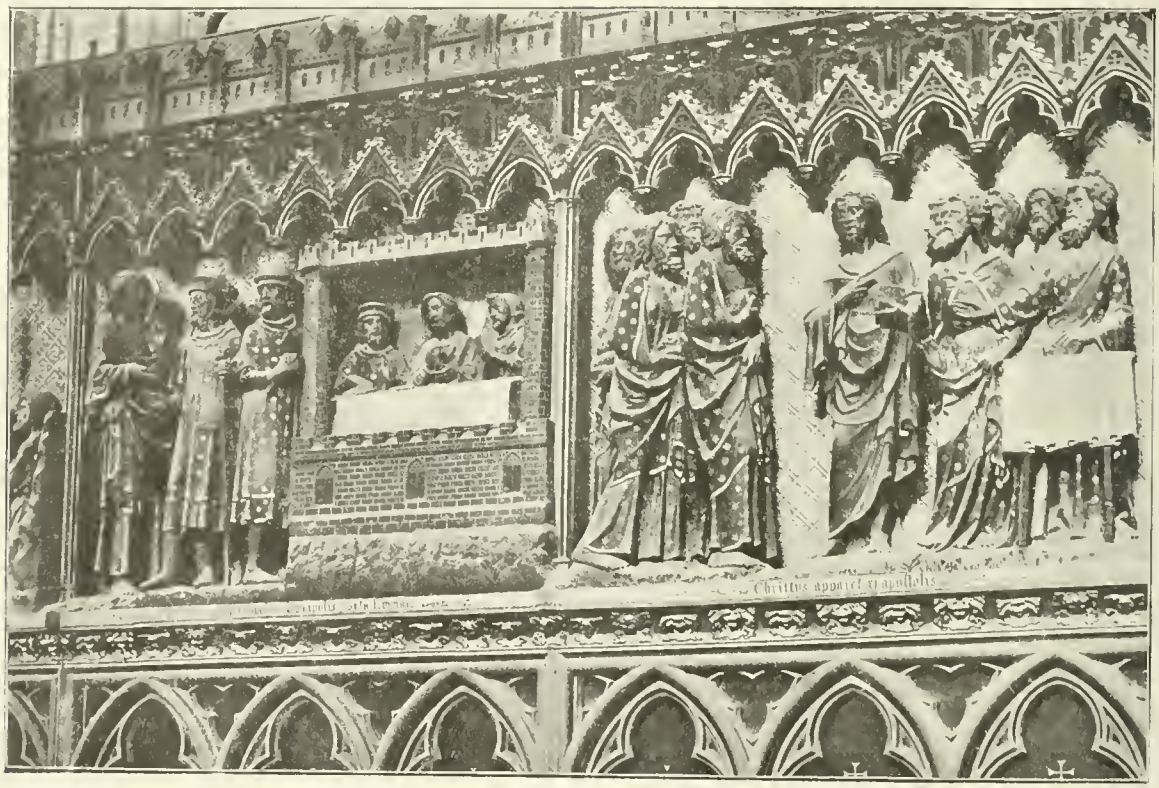


Fig. 105. — Clôture du chœur de Notre-Dame de Paris. — Les pèlerins d'Emmaüs. — Apparition du Christ aux dix apôtres.

distingue la trace d'une croix. C'est donc Jésus qui s'avance à la rencontre des deux disciples : ceux-ci, couronnés d'un nimbe uni, portent sur l'épaule [1] leur besace de pèlerin et semblent écouter leur compagnon inconnu. — Au milieu du linteau, c'est l'intérieur de la salle d'auberge d'Emmaüs, où les voyageurs sont entrés, voyant venir la nuit : une arcade semi-circulaire encadre une sorte de niche à fond concave, accusant sur sa paroi une intention de perspective bien rare au XIIe siècle : quelque bizarre que soit une telle représentation, on doit reconnaître qu'elle est claire et que, pourrait-on dire, elle parle au regard. Accolée contre cette large arcade s'en trouve une autre très étroite qui figure, de façon moins heureuse, la porte de l'hôtellerie

1. Du moins le premier des deux ; pour le second, l'attribut, trop mutilé, reste incertain.

Toute la largeur de la petite salle voûtée est occupée par une table reposant à chaque extrémité sur une colonnette, comme un autel; elle est couverte d'une nappe irrégulièrement drapée, assez courte pour laisser voir le bas des robes et les pieds des trois convives, assis de face. Jésus, plus grand que les deux autres, et reconnaissable à son nimbe crucifère, tient un pain rond, qu'il semble couper avec un couteau : la pierre est à tel point mutilée, que nous n'osons certifier ce détail, qui d'ailleurs ne serait pas absolument contraire à la tradition iconographique du XIIe siècle (1). Les deux disciples, assis aux côtés du Christ, le regardent. — Enfin, les deux pèlerins, ayant

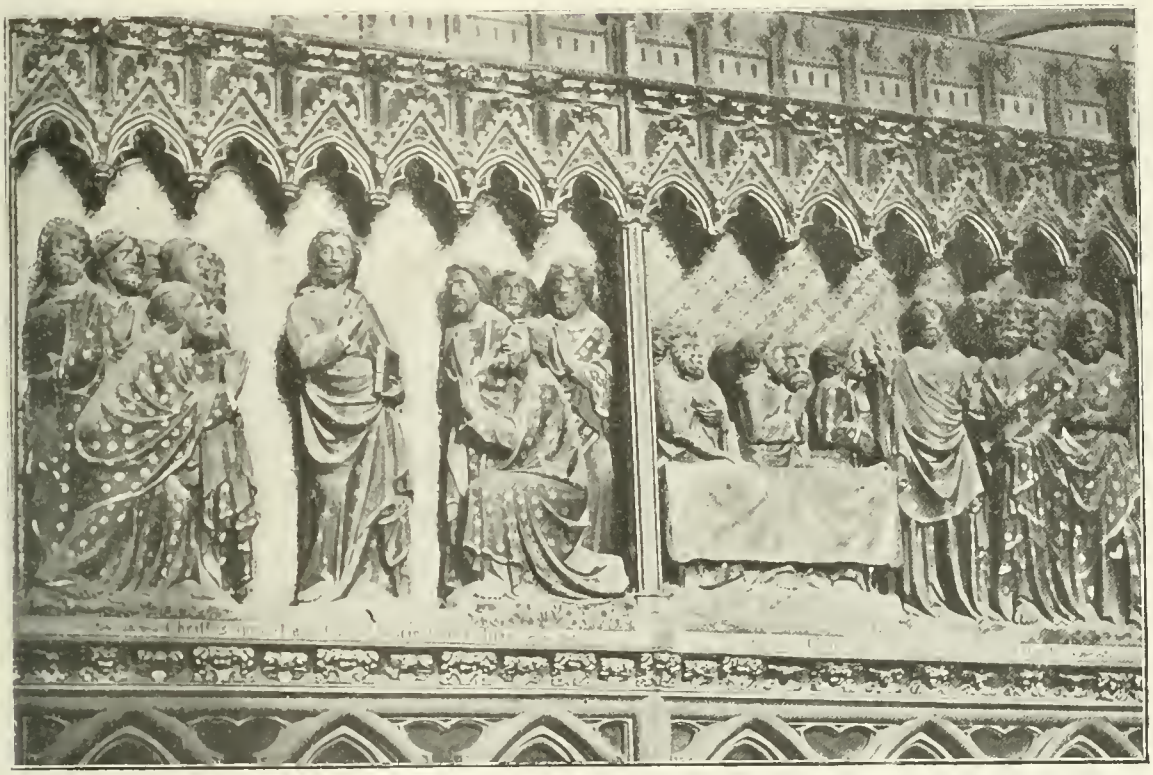


Fig. 106. - Clôture du chœur de Notre-Dame de Paris. — Apparitions de Jésus aux apôtres en Galilée et sur la montagne.

repris sur l'épaule leur bâton de voyage, s'éloignent de l'hôtellerie où leur est apparu Jésus, et retournent en hâte à Jérusalem, annoncer le prodige : le nombre des personnages, l'absence de croix sur leurs nimbes, leur attitude, indiquent bien que tel est le sujet de cette dernière scène.

On trouve au musée de Durham un bas-relief roman provenant de la cathédrale de cette ville : il est indiqué sur les catalogues comme représentant les pèlerins d'Emmaüs et deux autres apparitions du Christ ; d'après la description sommaire qui nous en a été donnée, nous avons tout lieu de penser que, là encore, il s'agit du développement de la scène unique d'Emmaüs. — A la façade de Lincoln, M. Trollope avait cru reconnaître cette même scène condensée en un seul tableau : nous avons été assez heu-

1. Nous avons relevé l'emploi de couteaux dans la Cène, à Saintes, à St-Julien-de-Jonzy, etc. (voir ci-dessus, au chapitre : Cène. *Revue de l'Art chrét.*, année 1906, p. 379.

reux pour établir qu'en réalité ce bas-relief assez fruste figure la parabole du Mauvais Riche, traitée selon la même formule qu'à Moissac, à Avila et à Argenton-Château.

En résumé, il semble qu'au XIIe siècle, sauf dans les cas exceptionnels où l'emplacement dont ils disposaient ne le leur a pas permis, les imagiers ont divisé cet épisode en trois tableaux ; bien entendu quand ils n'avaient à décorer qu'un chapiteau, comme au cloître de la Daurade de Toulouse ou au portail de Notre-Dame d'Etampes, ils se sont contentés de la scène de l'hôtellerie, qui seule est essentielle (1).

Fig. 107. — Cathédrale du Mans. — Boiseries de la sacristie (XVIe siècle). — Les Pèlerins d'Emmaüs. — Satire contre les protestants. (Cliché de M. Martin-Sabon).

A partir du XIIIe siècle au contraire, on ne trouve plus jamais la série des trois tableaux, et bien rares même sont les imagiers qui nous montrent encore les deux premiers. Tel Jean le Bouteiller sur la clôture du chœur de Notre-Dame de Paris *(fig. 105)* : cet artiste paraît, dans la première scène, avoir choisi le moment où les deux pèlerins retiennent Jésus, qui faisait semblant de passer outre, et l'invitent à entrer avec eux dans l'hôtellerie ; dans la seconde scène, il montre le Christ brisant réellement le pain, tandis qu'un des disciples, mains jointes, s'apprête à recevoir cette communion deux fois divine (2).

Mais, dans cette seconde partie du moyen-âge, le sujet d'Emmaüs n'est plus guère traité en sculpture monumentale (3) que sur des parties accessoires et exiguës de la construction : à Auxerre, à Abbeville, à Rue, il occupe une des niches de la voussure et nous montre invariablement Jésus à table entre les deux pèlerins. — De cette scène ainsi composée, la peinture, au XVIe siècle et de nos jours, devait laisser deux interprétations immortelles : la toile de Léonard de Vinci, où les traits des saints personnages respirent une piété si douce, un amour si profond ; et celle du maître espagnol moderne, pour qui le Divin

1. Au XIIe siècle, on trouve encore les Pèlerins d'Emmaüs à San Domingo de Silos.

2. Sur une boiserie de la sacristie du Mans (XVIe siècle, *fig. 107)*, le sculpteur a donné, contrairement à l'usage, la place principale à l'entretien sur la route, et a relégué le repas dans un compartiment accessoire. On remarquera, sur ce panneau, le singulier nimbe du Christ.

3. Dans les arts mineurs ce sujet est même complètement abandonné : c'est ainsi que les diptyques d'ivoire du XIVe siècle, qui pourtant détaillent les épisodes postérieurs à la Résurrection (apparitions à Madeleine, aux trois Marie, à Thomas ; Ascension ; Pentecôte), ne représentent jamais la scène d'Emmaüs (voir les diptyques du musée de Berlin, du British Museum, du trésor de Soissons (à South-Kensington) etc.)

Convive vient déjà de disparaître, laissant derrière lui une lueur, un rayonnement surnaturel qui illumine l'âme et le regard des pèlerins [1].

Apparition aux dix Apôtres. Apparition à S. Thomas.

D'APRÈS le récit de S. Luc, c'est au moment même où les deux disciples, revenus à Jérusalem, rendaient compte aux Apôtres du prodige d'Emmaüs, que Jésus apparut parmi eux : il semble donc, en tenant compte de l'absence de Thomas, qu'il devait y avoir à cette scène douze assistants. Mais, comme S. Jean ne mentionne pas la présence des pèlerins d'Emmaüs dans le cénacle, et que d'ailleurs le nombre de douze personnages aurait pu prêter à confusion, les rares artistes qui ont traité ce sujet n'ont montré que les dix apôtres : nous en trouvons divers exemples dans les enluminures des manuscrits. Dans la grande sculpture, la clôture du chœur de Paris nous montre à peu près seule ce sujet : les Apôtres sont là divisés en deux groupes : les uns bizarrement assis deux par deux d'un même côté d'une petite table, interrompant leur repas et levant les yeux à la vue du Christ ; les autres debout, se pressant autour du Maître. Au milieu est Jésus debout ; il lève la main pour bénir en prononçant cette parole, qu'il va répéter deux fois : « la paix soit avec vous! » — Selon S. Luc, le Christ montra ensuite aux Apôtres ses plaies et sans doute pour les convaincre mieux encore de la réalité de sa résurrection, leur demandant quelque nourriture, il mangea avec eux des poissons et un rayon de miel. Cette dernière partie du récit évangélique n'est, à notre connaissance, figurée sur aucun monument du moyen-âge, mais c'est évidemment pour y faire allusion que Jean le Bouteiller a groupé, comme nous l'avons vu, une partie des Apôtres auprès d'une table (*fig. 105 et 106*). Sur un diptyque de travail français du XIVe siècle, qui faisait partie de l'ancienne collection Spitzer, on trouve également l'apparition de Jésus aux Apôtres

Fig. 108. — Détail de l'ambon de S. Bartolommeo in Pantano, à Pistoie, par Guido de Come. — Jésus apparaît en l'absence de S. Thomas. — Jésus fait toucher ses plaies à S. Thomas.

attablés voisinant avec la scène de l'incrédulité de S. Thomas.

Guido de Côme qui, au XIIe siècle, sculpta l'ambon de San Bartolommeo in Pantano, à Pistoie (*fig. 108*) a bien aussi représenté les deux phases de l'épisode ; mais si les gestes et les attitudes, fort naturels, révèlent un art très avancé pour l'époque, ils manquent totalement de pittoresque et de variété. Ici le Christ est debout, tenant en main un volumen et faisant un geste oratoire ; de part et d'autre, onze Apôtres l'entourent, et ce nombre pourrait faire dou-

1. Tableau du musée de peinture moderne de Madrid.

ter du sujet, si une inscription gravée au-dessus n'indiquait expressément l'absence de Thomas. — Là, l'Incrédule est présent torse nu, lève le bras, soit pour mieux découvrir son côté, soit pour appuyer du geste sa parole : « Heureux ceux qui, sans avoir vu, ont cependant cru! » — Thomas, timide et pourtant soucieux d'assurer sa conviction, avance doucement le doigt vers la plaie du Maître ressuscité.

Fig. 109. — Détail du chandelier de Gaëte (Italie, XIIIe siècle, marbre). — Jésus fait toucher ses plaies à S. Thomas. — Ascension, *à gauche : en haut*, les Saintes Femmes au tombeau, *en bas*, la Pentecôte.

En ce qui concerne le nombre des Apôtres, nous remarquerons ici, comme nous l'avons fait déjà à propos de l'Entrée (et pourtant on ne compte encore que onze Apôtres) : au milieu des disciples, il forme un groupe central avec le Sauveur : celui-ci,

à Jérusalem et du Lavement des pieds, que les artistes byzantins et romans s'attachaient, avec un soin scrupuleux à montrer le collège apostolique au complet : ou plus exactement à montrer le nombre d'Apôtres indiqué par l'Évangile dans chaque circonstance particulière. Mais ici ils n'ont point su démêler exactement dans les textes si le successeur de l'indigne Judas avait été élu avant ou après l'apparition de Jésus, et si, par suite, la scène devait comporter onze ou douze assistants : sur le paliotto de Salerne (*fig. 103*), sur le chandelier de Gaëte (*fig. 109*), nous en trouvons onze seulement; à San Domingo de Silos (*fig. 110*) et plus tard (XIVe siècle) sur l'autel de Pistoie, douze. Mais dès avant cette dernière époque, les imagiers s'étaient affranchis d'une si scrupuleuse exactitude et, par crainte sans doute de la monotonie, ne montraient plus que quelques disciples [1], aux-

1. On en trouve un seul à la Daurade et à Semur, deux à Saint-Thomas de Strasbourg, cinq à Fribourg, sept à Valladolid, à peu près autant à la cathédrale de Strasbourg et aux voussures d'Auxerre et d'Abbeville.

Fig. 110. — Bas-relief du cloître de San Domingo de Silos (Espagne XIIe siècle). — Jésus montrant ses plaies à S. Thomas.

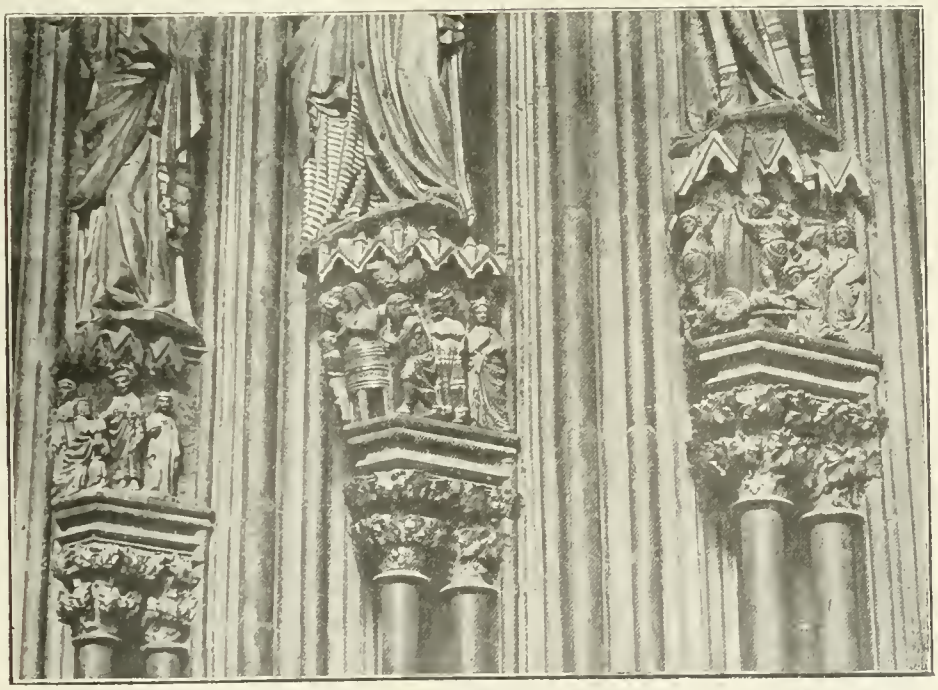


Fig. 111. — Ébrasement de la porte occidentale de la cathédrale de Fribourg en Brisgau. — Incrédulité de S. Thomas. S. Jean à la Porte Latine. — Martyre de S. Pierre.

quels parfois ils adjoignaient la Vierge [1].

On sait que la double apparition de Jésus eut lieu dans le Cénacle, les portes étant fermées : quelques imagiers se sont attachés à ce détail, et l'ont rendu avec plus ou moins de bonheur. Le procédé le plus original est assurément celui imaginé par l'ivoirier de Salerne (*fig. 103*), qui pose délibérément au premier plan la muraille extérieure de la maison, percée de petites fenêtres carrées et d'une porte fermée d'un formidable verrou; mais le regard, plongeant par dessus la frise de la muraille, aperçoit à mi-corps le Christ et les Apôtres,

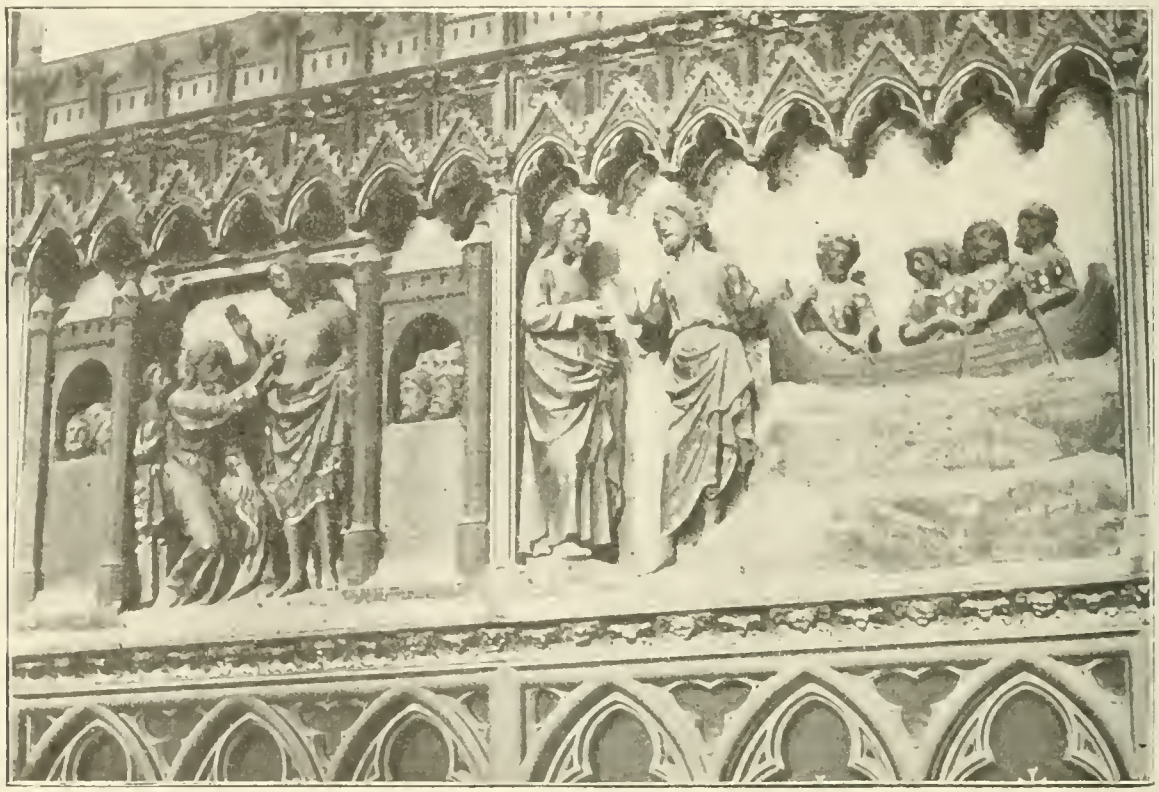


Fig. 112. — Clôture du chœur de Notre-Dame de Paris. — Incrédulité de S. Thomas. Apparition de Jésus au bord du lac.

de taille disproportionnée à leur minuscule habitation. — A Gaëte (*fig. 109*), les personnages sont groupés sous une voûte; sur le côté, une porte ogivale fermée, surmontée de créneaux, indique l'extérieur de l'édifice. — Les imagiers postérieurs, au tympan de Strasbourg (*fig. 57*) et sur la clôture du chœur de Paris (*fig. 112*), ont moins nettement exprimé la réclusion du cénacle : là, les Apôtres sont réunis sous une sorte de petit hangar couvert en tuiles, à la porte duquel rôde un chien de garde, ici, c'est une sorte de castel, divisé en trois corps de logis : dans les corps latéraux, on aperçoit, par de petites fenêtres ouvertes, les Apôtres entassés ; dans la partie centrale, que ne cache aucune clôture, se déroule la scène essentielle.

Étudions maintenant l'attitude des divers personnages :

Thomas est debout à San Domingo de Silos, à Pistoie, à Semur, etc. ; mais plus souvent, saisi d'un respect craintif au mo-

1. Fribourg-en-Brisgau (*fig. 111*).

ment de toucher le Corps divin, il s'incline, comme à Salerne, à Paris (clôture du chœur), à San Pablo de Valladolid ou à Saint-Thomas de Strasbourg, où même il s'agenouille complètement (chandelier de Gaëte, chapiteaux du cloître de la Daurade à Toulouse, du portail de Fribourg-en-Brisgau *(fig. 111)*, et la plupart des ivoires des XIIIe et XIVe siècles). On le voit, les deux attitudes se rencontrent également à toutes les époques. — Les autres Apôtres, debout [1], jouent un rôle purement passif ; jusqu'au XIIIe siècle, pour pouvoir les représenter au complet,

Fig. 113. — Tympan de porte de l'église de Semur-en-Auxois. — Histoire de S. Thomas.

on les entassait généralement en rangs serrés (San Domingo de Silos, Gaëte, etc.). Ensuite leurs mouvements acquirent plus de liberté, sans devenir pour cela plus expressifs ; seul, un des Apôtres de la cathédrale de Strasbourg *(fig. 57)* montre du doigt saint Thomas, moins peut-être pour attirer sur le miracle l'attention des fidèles, que pour obéir, en riant de l'incrédule, à cette verve satirique que nous avons si souvent constatée chez les imagiers allemands du XIVe siècle.

A Saint-Thomas de Strasbourg, les Apôtres sont, exceptionnellement, assis, sans doute en raison du peu de hauteur dont disposait le sculpteur aux extrémités du tympan.

Le Christ est naturellement toujours

1. Sur l'autel de Pistoie, ils sont exceptionnellement assis.

debout : couvert quelquefois encore du suaire [1], mais plus souvent d'un manteau, il tient rarement la croix de résurrection. — Quand il est vêtu du suaire, son buste

Fig. 114. Cathédrale du Mans. Boiseries de la sacristie (XVIe siècle). Repas du Christ au bord du lac.
Cliché de M. Martin-Sabon).

est naturellement nu, et l'Apôtre peut sans obstacle porter la main au côté du Sauveur ; mais, lorsque le costume est plus compliqué, Jésus doit, pour découvrir sa plaie, soit écarter le vêtement [2], soit, ce qui ne laisse pas d'être au moins disgracieux, le relever [1]. Généralement il se borne à montrer ainsi son côté ouvert et à lever le bras [2] pour faciliter l'investigation de Thomas ; mais on a remarqué [3] qu'à Semur-en-Auxois *(fig. 113)*, pour triompher d'une dernière indécision de l'Apôtre, il lui saisit la main, et la porte lui-même à sa plaie. Il ne se contente donc plus de permettre la recherche qui aboutira à la constatation de sa Divinité : il veut qu'on s'instruise, qu'on discute, sachant que la religion sortira toujours fortifiée d'une discussion conduite avec bonne foi et bonne volonté. A la fin du moyen âge, l'Église commençait d'être en butte à des critiques, à des recherches plus ou moins scientifiques : l'artiste de Semur semble avoir voulu exprimer qu'elle était loin de les redouter. Que ce soit là, ou non, la signification de ce geste très rare [4] de Jésus, on doit reconnaître que ce groupe de Semur est une des œuvres les plus belles et les plus expressives qu'ait produites le XIVe siècle.

1. Clôture de Paris, façade de Valladolid.
2. Salerne, San Domingo de Silos, Valladolid, etc.

Apparition sur les bords du lac. Pêche miraculeuse.

NOUS ne nous étendrons pas longuement sur ce sujet ayant déjà traité incidemment de la Pêche miraculeuse à propos de la tempête apaisée [5] et du repas au bord du lac à propos de la Cène [6]. Il nous suffira de signaler deux compositions qui mettent en œuvre le prologue et la

1. Gaëte.
2. Salerne, San Domingo de Silos, Gaëte, etc.
3. *Histoire de l'Art*, article de M. André Michel.
4. Ce geste se retrouve pourtant, un peu moins expressif peut-être, sur le chapiteau de Fribourg-en-Brisgau *(fig. 111)*, œuvre contemporaine de la porte de Semur ; et aussi sur un tympan de l'église Saint-Thomas, à Strasbourg.
5. Voir l'article « Pêche miraculeuse ». (*Revue de l'Art chrétien*, année 1906, p. 182).
6. Voir l'article « Cène ». (*Revue de l'Art chrétien*, année 1906, p. 379.)

conclusion de ce chapitre de l'Évangile selon saint Jean.

A la clôture de Notre-Dame de Paris (*fig. 112*), le Seigneur, apparaissant à Pierre sur le rivage, lui commande de gagner le large et de jeter les filets ; l'Apôtre esquisse un geste de doute : « Maître, nous avons travaillé toute la nuit sans rien prendre... », mais aussi de soumission : « ...néanmoins, sur votre parole, nous jetterons les filets ». Et, docile, il s'apprête a monter dans la barque minuscule, qu'il retient par la proue. Déjà l'esquif flotte, et trois des quatre pêcheurs qui y ont pris place tirent les nasses dont on voit les mailles dessinées dans la masse des eaux.

L'autre composition n'appartient déjà plus au moyen âge, mais à la Renaissance : c'est un panneau de boiserie de la cathédrale du Mans (*fig. 114*). Nous la reproduisons néanmoins, car elle constitue, à notre connaissance, la seule représentation sculptée ancienne du repas du Christ au bord de la mer de Tibériade. Partout ailleurs où nous voyons Jésus et les Apôtres manger les poissons, on peut penser, comme nous l'avons expliqué, qu'il s'agit d'une figure, plus ou moins déformée, de la Cène. Mais ici, le vaisseau qui flotte au second plan sur les eaux du lac, les Apôtres vidant les filets et plaçant au fur et à mesure les poissons sur le gril, ces deux rayons de miel enfin posés sur une table rustique, et que le Sauveur s'apprête à partager avec ses disciples, tous ces éléments empruntés au texte sacré ne laissent aucun doute sur l'identification d'une scène dont le caractère pittoresque semble n'avoir tenté le ciseau d'aucun artiste du moyen âge.

ASCENSION.

Le sujet de l'Ascension a été compris et interprété de façons si différentes selon les diverses époques, qu'il semble nécessaire de distinguer ici deux périodes : la première allant jusqu'à la fin du XIIe siècle, et comprenant par conséquent toutes les œuvres byzantines et romanes ; la seconde, s'étendant du XIIIe siècle au début de la Renaissance, et correspondant à l'ère gothique.

I. Œuvres byzantines et romanes.

1° *Type hiératique.* — Le type de tympan le plus répandu sur les portes des églises romanes en France et dans les pays d'influence française est certainement celui de la Personne Divine, assise ou debout, au centre d'une mandorle plus ou moins ornée, qu'entourent symétriquement, soit les quatre animaux symboliques (1), soit les Évangélistes eux-mêmes (2) ou d'autres saints personnages (3), soit des anges adorateurs (4).

1. Selon un type absolument uniforme : tympans de Chartres, le Mans, Bourges, Saint-Ayoul de Provins, Saint-Loup-de-Naud, Angers, Saint-Gilles, Arles, Notre-Dame de Châlons-sur-Marne, Thil-Châtel, Maguelonne, cathédrale de Gênes, Civrai, etc. ; selon un type un peu différent : tympans de Carennac, Mimizan, Sanguesa, Lugo, S. Lorenzo de Carboeiro, Carrion, Sepulveda (dans un Jugement dernier), Tarragone, Moarbes (Espagne) ; Pise (au campo-santo) ; Nantua, Trois-Palis, Cluny (détruit), Saint-Genest de Nevers, façade de Modène, etc. — Sur d'autres tympans (Embrun, etc.) la mandorle manque.

2. Valcabrère, — et sans la mandorle, Saint-Benoît-sur-Loire, Saint-Pierre-le-Moûtier (*fig. 115*), Léon et Burgos, etc.

3. La Charité (*fig. 12*), Fleury-la-Montagne (*fig. 116*), etc.

4. Notre-Dame du Port à Clermont-Ferrand, Saint-Sauveur de Dinan, et (au XIVe siècle) cathédrale d'Avila ; — sans mandorle, cathédrale du Puy. — Un type sensiblement différent se rencontre en plusieurs exemplaires sur les façades de Poitou et de Saintonge : Jésus, sans mandorle, est assis entre deux anges debout. En raison, sans doute, du Livre qu'il tient à la main, on a parfois désigné ce Christ sous le nom de « Christ docteur » (Aulnay, Saint-Pierre de Melle, et à peu près de même à Mantes) (*fig. 93*). Le Christ entre S. Pierre et S. Paul est un type

Autrefois on inclinait à considérer toutes ces représentations comme figurant l'Ascension et quelques auteurs leur ont même donné, en raison de l'origine du modèle, le

Fig 115. — Porte septentrionale de Saint-Pierre le Moûtier (Nièvre) — Le Christ et les Évangélistes.

nom générique d'Ascensions byzantines. Si l'on admettait cette interprétation, on pour-

spécial à l'Alsace (Andlau, Sigolsheim, etc.). Les anges et le tétramorphe se trouvent réunis autour de la mandorle divine à Semur en Brionnais (*fig. 117*), Charlieu (porte du cloître) etc. ; sur l'ivoire carolingien de l'évangéliaire de Saint-Gall ; — sans mandorle, à Moissac ; — et d'une façon très bizarre, les anges portant les quatre animaux minuscules à Saint-Aventin et à San-Tomé de Soria (Espagne).

rait dire que les trois quarts de nos portails français du XIIe siècle auraient pour thème iconographique l'Ascension.

Au contraire, d'autres archéologues, plus récents, ont contesté cette identification, et l'un d'eux, M. Eug. Lefèvre, qui a fait de cette question une étude très approfondie et documentée, a même écrit : « malgré de longues et patientes recherches, je n'ai pu encore rencontrer une véritable, une indiscutable scène d'Ascension [1] dans une œuvre monumentale antérieure à la fin du XIIe siècle [2]. »

A notre avis, l'une et l'autre opinion sont

Fig. 116. — Tympan de porte de Fleury-la-Montagne (Saône-et-Loire).
Tympan : Le Christ entre deux Saints. — *Linteau :* Adoration des Mages.

excessives : nous montrerons plus loin qu'en dehors du type symétrique et conventionnel, on trouve, au XIIe siècle, divers tympans de porte consacrés à la représentation de l'Ascension, sujet qu'indiquent, sans contestation possible, non seulement la disposition des figures, mais encore parfois des inscriptions formelles [1]. Mais d'abord nous essaierons de jeter quelque lumière sur cette question si controversée des Ascensions byzantines.

Évidemment, quand la Personne Divine, encadrée de son auréole, est entourée simplement des quatre animaux, ou de Saints,

1. San Isidro de Léon, N.-D. des Miracles à Mauriac.

1. Exception faite pour le tympan de St-Sernin de Toulouse.

2. Eug. Lefèvre, « Le portail d'Étampes et les fausses scènes d'Ascension. Versailles, 1907. »

ou d'anges prosternés pour l'adorer, sans aucune indication du mouvement indispensable à une Ascension, sans aucun des acteurs accessoires que révèle le texte évangélique, il n'existe aucune raison de penser que l'artiste a entendu représenter l'Ascension. C'est alors simplement un Christ glorieux ou, si l'on veut, Dieu le Père, ou mieux, selon la théorie de M. Eug. Lefèvre, la vision de l'Apocalypse, dans laquelle l'imagier a substitué à l'Agneau, la figure de Dieu, la Personne de Dieu sous forme humaine [1].

Mais quand, au contraire, les anges qui environnent l'auréole divine font le geste, l'effort même, souvent pénible en apparence, de soulever cette mandorle ou cette nuée ; quand surtout, au-dessous de ce Dieu qui s'élève ainsi, sont représentés les Apôtres témoins du miracle, il semble difficile de ne pas reconnaître le sujet de l'Ascension. Dans ce cas, et seulement alors, nous conserverons à ce type le nom d'Ascension byzantine.

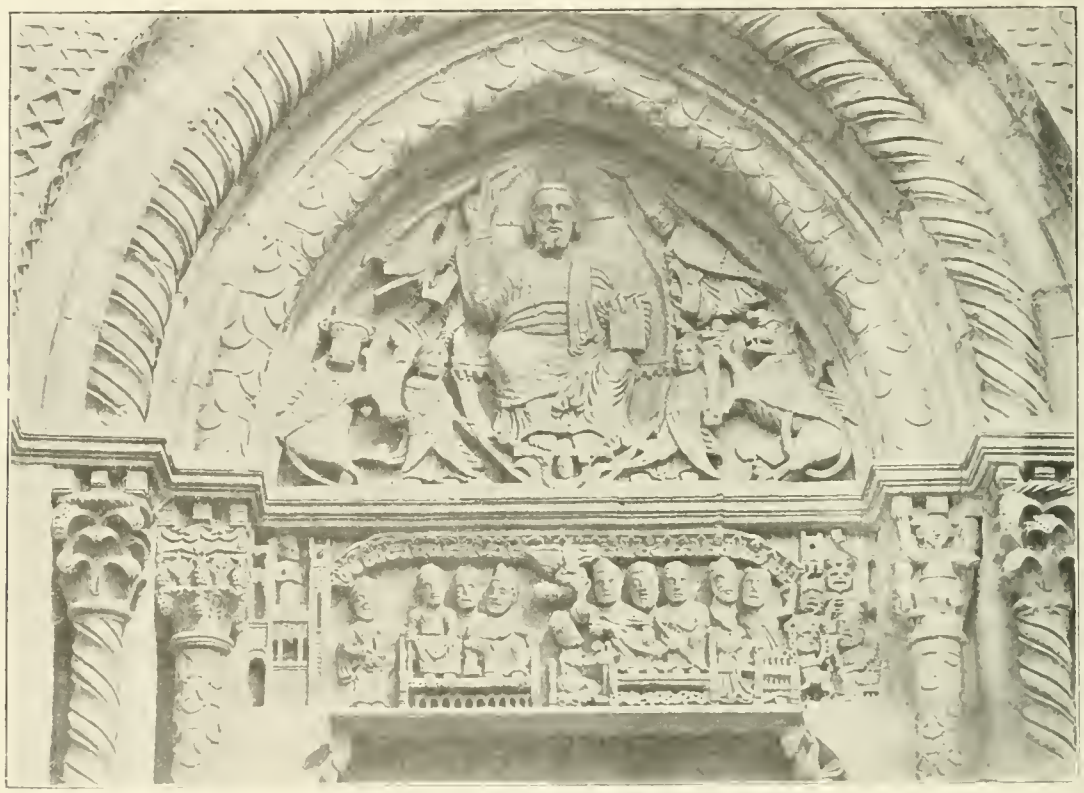


Fig. 117. — Tympan de la porte occidentale de Semur en Brionnais.
Tympan : Le Christ au tétramorphe. — *Linteau :* Légende de S. Hilaire et du pape Léon.

Sans doute on objectera que, dans l'Ascension, Jésus s'est élevé au ciel par sa propre puissance et que par suite l'intervention active des anges n'est pas ortho-

1. Ce qui prouverait encore, si c'était nécessaire, qu'il ne s'agit pas là d'Ascension, c'est que, à Chartres comme à Charlieu, ce sujet et celui de l'Ascension se rencontrent sur deux tympans voisins et contemporains l'un de l'autre. Or, au XIIe siècle, jamais le même thème n'est traité deux fois sur deux membres d'architecture d'importance égale du même monument. Les séries du Zodiaque et des Arts libéraux, répétées à Chartres sont l'une du XIIIe et l'autre du XIIe siècle. C'est seulement au XIVe siècle que ces répétitions deviennent assez fréquentes : Fribourg en Brisgau (deux tympans : Crucifixion), Ulm (deux tym-

doxe. Rien n'est plus vrai, mais on sait par des exemples nombreux et certains [1] que cette intervention était de tradition dans l'iconographie byzantine, et par conséquent, romane ; au surplus, si les artistes se sont ainsi volontairement écartés de l'enseignement formel de l'Église, n'est-ce pas précisément parce qu'ils ont cru nécessaire, pour mieux parler aux yeux et mieux faire comprendre le sujet, d'exprimer le mouvement ? Si le Christ, dans son auréole, avait été représenté isolé, c'est alors que la critique moderne pourrait à bon droit soutenir qu'il s'agit d'un Dieu trônant au ciel immobile dans sa gloire éternelle.

On objectera encore que si les Apôtres sont des acteurs naturels de la scène de l'Ascension, ils n'en sont pas des acteurs indispensables ; qu'on les trouve parfois réunis auprès du Christ au tétramorphe [2] qui, nous l'avons dit, ne figure pas ce miracle ; qu'enfin sur les linteaux romans les Apôtres alignés au-dessous du Christ et des anges sont parfois encadrés isolément d'une arcature et ne paraissent avoir aucun rapport avec le sujet du tympan [3]. — Nous accordons volontiers le premier point, car nous reconnaissons l'Ascension sur nombre de tympans d'où les Apôtres sont absents : nous disons simplement que lorsqu'ils sont figurés, c'est un motif de plus de croire au sujet de l'Ascension. Il faudrait en effet bien mal connaître les imagiers pour soutenir que, sauf exceptions rares [1], les thèmes du linteau et du tympan d'une même porte décorée par eux, peuvent n'avoir ensemble aucun lien : le portail, ou pour le moins l'ensemble du tympan, du linteau et de la voussure, forme presque toujours un tout parfait, consacré à la représentation d'une même idée; si parfois la fantaisie se donne libre carrière et s'écarte plus ou moins de ce sujet principal, c'est sur les chapiteaux, les culs-de-lampe, les corbeaux, etc., c'est-à dire sur des membres d'architecture moins importants, moins étroitement unis au tympan, qui reste toujours le

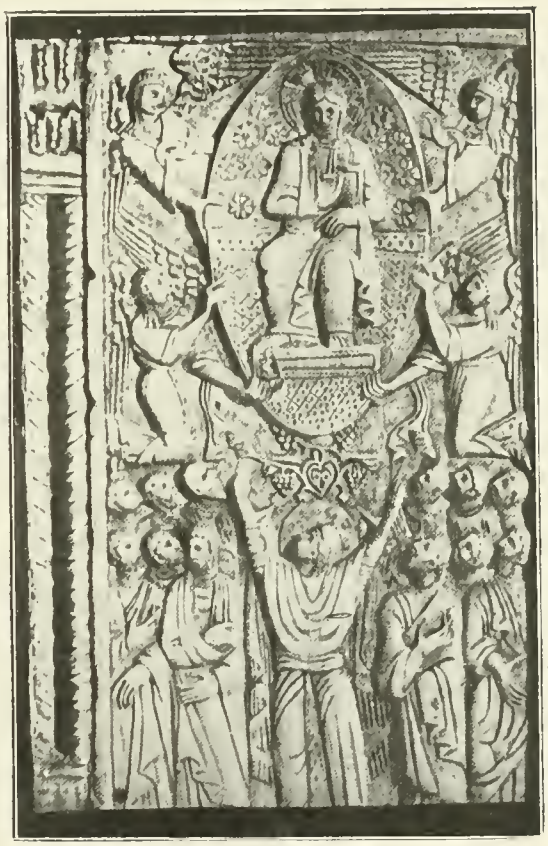


Fig. 118. — Détail du paliotto de Salerne. — L'Ascension.

pans : adoration des mages), Elne (deux chapiteaux : apparition à Madeleine), etc.

1. Tympan de San Isidro de Léon *(fig. 80)*, et dans les arts mineurs, paliotto d'ivoire de Salerne *(fig. 118)*, chandelier de marbre de Gaëte *(fig. 108)*, plaque d'ivoire du musée de Cluny, etc.

2. Le Mans. Chartres, Bourges, Saint-Loup-de-Naud, etc.

3. Charlieu (porte intérieure du narthex) ; on trouve la même arcature avec les Apôtres au linteau de Châteauneuf : le tympan, aujourd'hui vide, devait jadis figurer l'Ascension ; à Ruffec, l'Ascension et les Apôtres occupent le pignon de la façade.

1. Par exemple à Semur en Brionnais *(fig. 117)*, où la légende de S. Hilaire, au linteau, voisine avec le Christ au tétramorphe du tympan ; à St-Julien de Jonzy *(fig. 119)* (Cène et Ascension) ; Anzy-le-Duc (Adoration des mages et Faute d'Adam), etc.

centre, le nœud de la composition. — Dès lors l'arcature qui abrite parfois les Apôtres ne peut être considérée que comme un motif d'ornementation, qui n'interrompt nullement la communication entre eux et le Christ du tympan (1) ; au surplus dans plus d'un cas (2) cette arcature a disparu, et les personnages du linteau, par leur attitude, leurs gestes, montrent bien qu'ils prennent part à la scène principale. — D'autre part, si la présence des Apôtres, considérés en tant que membres éminents de la cour céleste, peut s'expliquer aisément dans le sujet du Christ glorieux entouré du tétra-

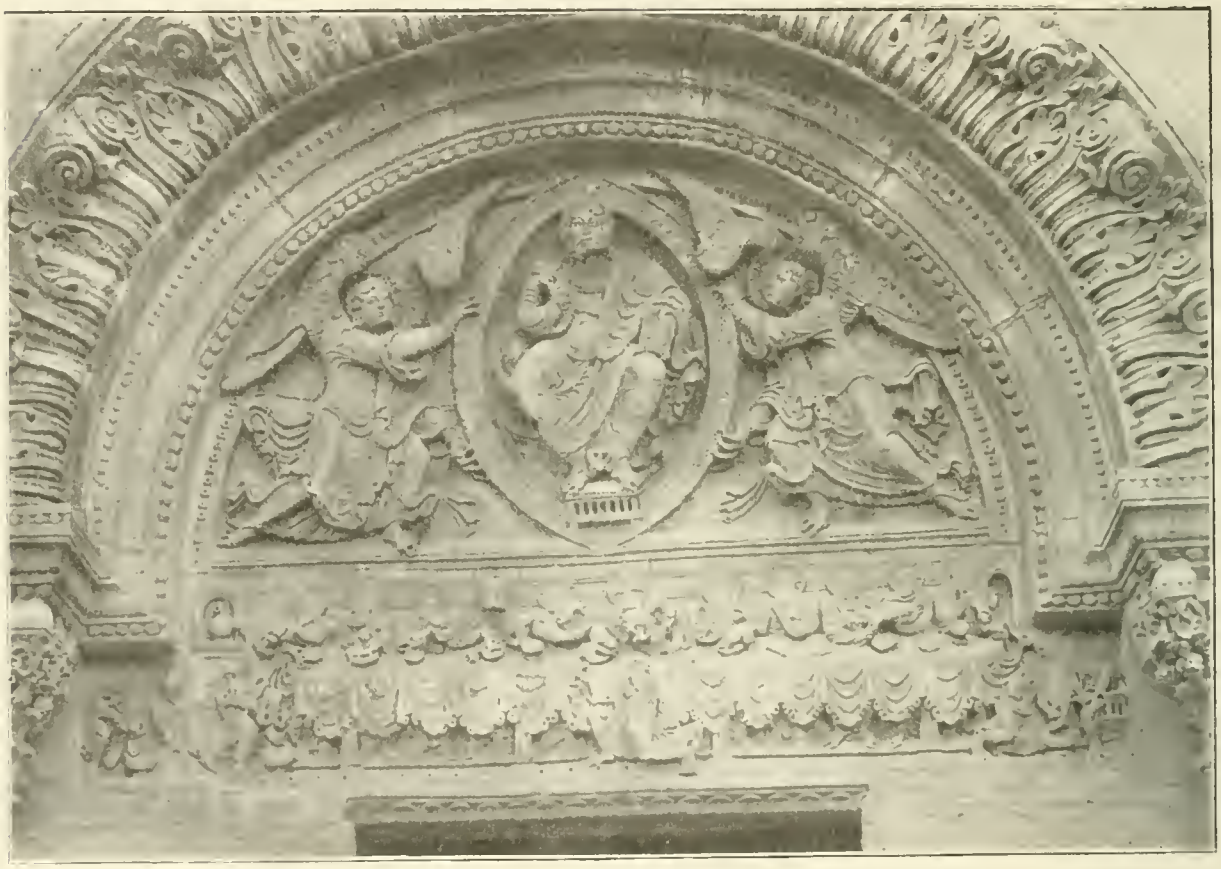


Fig. 119. — Tympan de la porte de Saint-Julien de Jonzy (Saône-et-Loire). — *Tympan :* Ascension. — *Linteau:* Cène.

morphe comme dans celui du Jugement dernier(3), on conviendra que la justification devient beaucoup moins aisée quand, en outre des Apôtres et à côté d'eux, on trouve soit des anges (1), soit deux autres personnages (2) : il faut alors supposer gratuitement (car la mutilation des figures laisse souvent le champ libre aux hypothèses) que ces personnages sont la Vierge et le Précurseur (3). N'est-il pas plus naturel de

1. C'est ainsi qu'au XIVe siècle on a souvent séparé par des meneaux flamboyants les acteurs d'une même scène : Jugement dernier à St-Urbain de Troyes, Lapidation de St-Étienne à Auxerre, etc.

2. Charlieu *(fig. 120)* (porte extérieure du narthex), Anzy-le-Duc *(fig. 121)*, St-Paul de Varax, etc.

3. Beaulieu (Corrèze).

1. Charlieu (porte extérieure), Montceau l'Étoile, *(fig. 122)* etc.

2. Notre-Dame d'Étampes.

3. M. Eug. Lefèvre, « le Portail méridional de Notre-Dame d'Étampes. »

voir en eux ces hommes vêtus de blanc selon le texte des Actes des Apôtres (ou anges, selon la tradition populaire), qui apparaissent auprès des Apôtres au moment de l'Ascension et les interpellent : « Hommes de Galilée, que vous attardez-vous à regarder au ciel ?... » — Comment encore expliquer, en dehors de notre interprétation, la présence et le geste de ces anges qui, mêlés aux disciples ou volant dans les airs

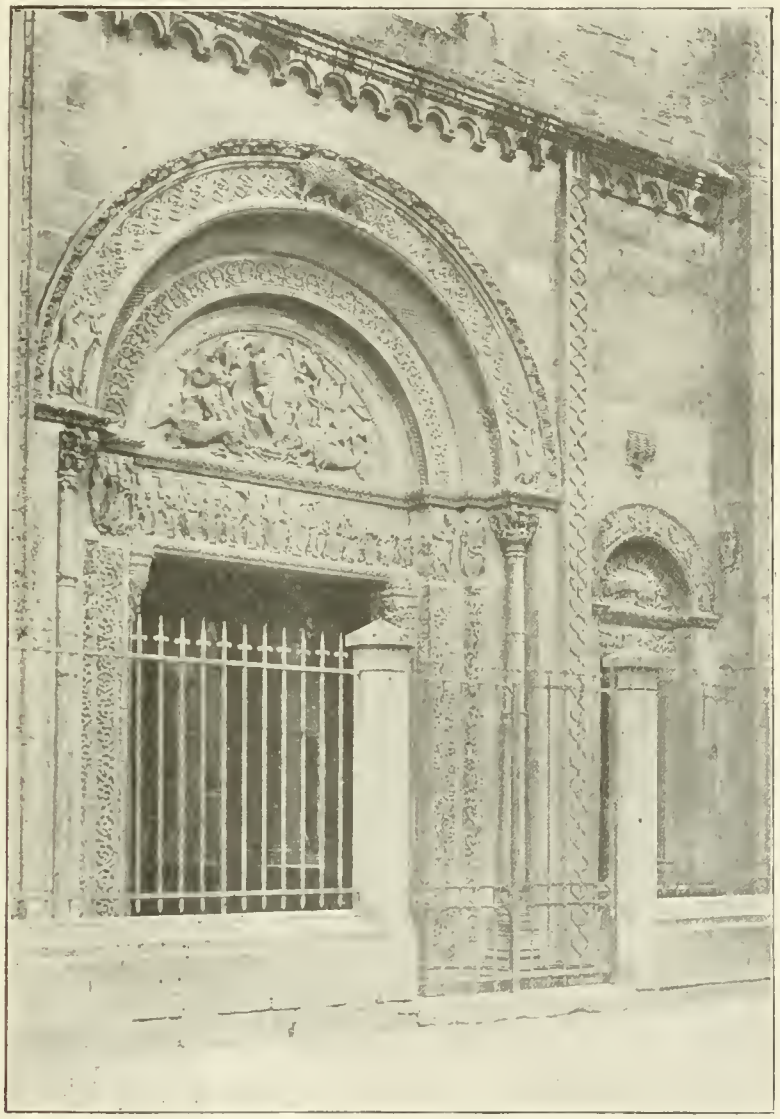


Fig. 120. — Porte de l'abbaye de Charlieu. — Ascension (?). (Le tympan latéral a été publié déjà en détail, fig. 28).

au-dessus d'eux [1], leur montrent le ciel et attirent leur attention sur le Christ auréolé qu'enlèvent d'autres anges ?

1. Chartres, chapiteau du cloître de St-Trophime d'Arles, etc.

Il nous semble donc que la Personne Divine debout dans une auréole soulevée par des anges [1], surtout quand les Apôtres

1. Notre-Dame d'Étampes, Vandeins (Ain), Cahors, St-Sernin de Toulouse, cath. d'Angoulême ; ces anges

sont rangés au-dessous, ne peut guère représenter que le Christ dans l'Ascension. Telle est l'opinion de beaucoup d'auteurs, et notamment de M. G. Fleury [1]. Mais nous allons plus loin et croyons pouvoir affirmer que, même quand la Personne Divine est assise dans la mandorle [1], c'est encore de l'Ascension qu'il s'agit le plus souvent, lorsque les anges font le geste de l'élever en l'air [2]. En effet, si nous nous

Fig. 121. — Porte de l'église d'Anzy le Duc (Saône-et-Loire). — Ascension.

reportons aux œuvres byzantines dans lesquelles, on le sait, les imagiers romans ont puisé le plus clair de leur inspiration, nous trouvons dans le tableau de l'Ascension le Christ plus souvent encore assis que

sont généralement debout, mais parfois ils volent comme à Cahors ou à St-Aventin.

1. *Les portails imagés du XIIe siècle*, par G. Fleury.

1. Tympans de Charlieu (porte intérieure du narthex), Anzy le-Duc *(fig. 121)*, Perrecy-les-Forges, Rochester, Ely *(fig. 123)*, Lübeck, Alpirsbach (an 1095) ; chapiteau de Hildesheim ; St-Genis des Fontaines (XIe siècle), St-Paul de Varax tympan de Neu-Eberstein, signé par Wezilo (Allemagne, XIIe siècle).

2. On peut, d'après la disposition d'ensemble, reconnaître une Ascension même dans certains cas où les

debout : peut-être les artistes, ou plutôt les moines qui leur indiquaient le thème et la disposition générale de leurs œuvres, ont-ils entendu marquer par là la prééminence, la souveraineté de Jésus assis sur les Apôtres debout ? — Dès le IXe siècle, la célèbre fresque de St-Clément de Rome montre le Christ assis dans une gloire que les anges enlèvent au ciel : au-dessous paraissent les douze Apôtres terrifiés et, au milieu d'eux, Marie debout sur un monticule. — Sur la plaque d'ivoire du paliotto de Salerne *(fig. 117)* Jésus est de même assis au centre d'une auréole que soulèvent quatre anges [1] ; il est tout entouré d'étoiles ; au bas, sont les douze apôtres et, au centre, un personnage qui, le dos tourné, lève les bras pour leur signaler le prodige : on peut reconnaître en lui, croyons-nous, un des deux hommes vêtus de blanc du texte de S. Luc. — Jésus est assis de même sur le chandelier de Gaëte *(fig. 109)*, sur les vantaux de Bénévent, sur ceux (en bois) de Spalato, etc. L'examen détaillé des ivoires et des manuscrits nous fournirait une foule d'exemples semblables. Sans nous y arrêter, signalons seulement qu'au XIVe siècle encore, le moine Denys, précieux conservateur des traditions byzantines, indique en son Manuel que telle doit être la représentation de l'Ascension : Marie et les Apôtres se tiennent debout sur une montagne ; deux anges, debout auprès d'eux, leur montrent Jésus assis parmi les nuées; dans le ciel, d'autres anges l'accueillent au son des instruments [1]. Souvent aussi, sans doute dans les œuvres byzantines et romanes, le Christ est figuré montant au ciel debout : ainsi sur l'ivoire de l'évangéliaire d'Augsbourg, où au-dessus de la troupe apostolique, quatre anges symétriques soulèvent la mandorle ; mais les exemples que nous venons de citer suffisent à prouver tout au moins qu'il n'y a pas antinomie entre la figure du Christ assis et l'idée de l'Ascension.

G. Sanoner.

(A suivre.) Paris.

Anges ne touchent pas la mandorle, comme à Cahors et à Ruffec. — Par contre, nous n'admettrions pas cette interprétation pour le tympan de Barfreston où le Christ est simplement assis dans l'auréole au milieu de rinceaux peuplés d'angelots

1. De même sur un triptyque byzantin du Xe siècle de l'ancienne collection Spitzer et sur un ivoire du musée de Stuttgard.

1. Sur les portes de nos pays occidentaux, ces anges musiciens ne sont jamais figurés aux côtés du Christ sur le tympan ; mais on les trouve parfois à l'entour, dans la voussure.

Les maisons anciennes en Belgique.

NOUS allons passer en revue les types de l'habitation ordinaire, rurale et urbaine, jusqu'à la Renaissance classique en Belgique à l'exclusion des logis d'un caractère monumental, somptueux ou militaire. Ces humbles édifices ont leur charme et leur intérêt. Ils ont été comme l'enveloppe de l'existence de nos ancêtres; dans leurs formes un peu naïves se sont incarnées les traditions des familles, et ils se présentent comme un produit naturel du terroir, harmonieusement uni à la beauté des sites.

I. HABITATIONS RURALES.

LES habitations rurales anciennes, à l'instar de la végétation germée du sol, se solidarisent intimement avec la terre. Leur allure est en rapport non seulement avec le climat et les matériaux locaux, mais encore avec l'état social et les mœurs, qu'elles reflètent.

Si l'on considère leur groupement, on remarque que les maisons se serrent en agglomérations compactes, ou en hameaux indépendants, selon que la culture est ou non morcelée. L'éparpillement de la propriété, en diminuant l'attraction de la terre, forme des noyaux populeux. Parfois les maisons s'égrènent en chapelet le long des chaussées, surtout au voisinage des anciens relais de poste. La nature géologique du sol lui-même influe sur l'allure des habitations : les roches granitiques, où l'on voit l'eau sourdre de toutes parts, se prêtent à l'éparpillement des familles, tandis qu'en terrain calcaire elles se groupent dans les parties aquifères. En plaine et le long des grandes voies, les habitations se rangent avec une régularité tranquille ; en pays montagneux elles s'accrochent aux coteaux, s'adaptent à des assiettes variées, suivent en gradins des pentes abruptes. Ainsi la maison rurale s'harmonise au paysage et emprunte son charme au terroir.

A ce point de vue, reconnaissons la sagesse qui est comme immanente dans la tradition familiale, et le sentiment esthétique qui gît dans le peuple inculte, tant qu'il reste fidèle à ses traditions séculaires, faites d'expérience acquise, de conventions judicieuses et d'une sorte d'instinct artistique. Le peuple qui érigeait jadis ses demeures selon les formules ancestrales, les faisait conformes au milieu, expressives de mœurs et pittoresques d'allure. On se délecte, à la vue d'une hutte ardennaise, d'une cabane de pêcheur des Flandres, ou d'une ferme campinoise. Mais l'individu déraciné de son milieu réalise, avec l'aide des lettrés, des horreurs en pierre et en briques, qui singent en plein champ l'architecture des villes et déshonorent nos campagnes et nos montagnes par leur grossière vulgarité ou leur prétention maniérée. A nos constructions compliquées, fantaisistes, capricieuses, il manque la noblesse de caractère, la tranquillité d'allure, et surtout cette unité charmante et reposante, qui résultait de leur fidélité à la tradition et de leur accord avec le terroir.

***

Ce qui perce pardessus tout dans nos vieilles maisons, c'est l'influence de la nature et les ressources de sol.

L'Ardenne offre d'humbles et rustiques demeures en moellons et colombages s'abritant sous de larges toits déprimés ; leur allure est plus ou moins grossière ou soignée selon les ressources du terroir. Le long de la vallée de la Lesse on rencontre à Houyet, dans la région schisteuse, des masures hourdées en pierre et en torchis, couvertes de chaume : mais en amont et en aval, où affleure le calcaire, les habitations sont cossues et régulières; il en est de même sur la Semois.

Maisons ardennaises (1).

Aux environs des carrières du pays de Liége, du Namurois et du Hainaut, les logis ont de gros murs bien dressés, des baies encadrées de lourds chambranles de pierre, des portes en arc à larmier ou à linteau soulagé d'acellons ; des fenêtres coupées en deux parties égales dans la hauteur par de grosses traverses de pierre, ou en quatre par de forts croisillons.

1. D'après des cartes postales de M. Nels.

***

La disposition des logis obéit à l'allure du sol. Les petites fermes du Luxembourg au sol accidenté, se réfugient le long de grandes routes, sur les aires aplanies. Elles alignent vers le chemin leurs murs grossiers sous l'égout d'un vaste comble qui abrite gens et bêtes, maison et étable, parfois aussi le hangar, le tout en libre communication. Devant l'étable, sur l'accotement du chemin, s'amoncelle le fumier, qui perd son purin dans la rigole. La grande ferme, l'ancienne *vouerie* établie sur un plateau, occupe les trois côtés d'une cour à fumier ; le quatrième côté est clos par un mur, percé d'une porte charretière avec guichet (1).

Dans le Condroz, au sol aride et aux vastes cultures, les grandes fermes montrent des bâtiments massifs et carrés, dénués de saillies, percés de petites fenêtres, couverts de combles simples et sans pénétrations ; tout est disposé pour résister au vent humide. Dans le Namurois, les grands toits ardoisés des fermes et surtout des granges, sont recoupés par des crupons tronquant les pignons (2). On voit au Tournaisis des fermes quasi-monumentales, formant une vaste enceinte close, où l'on pénètre, par une large poterne surmontée d'une sorte de tour carrée. Telle est la ferme de Rumes à Templeuve, qui appartenait au chapitre de Notre-Dame de Tournai, et où est né... accidentellement l'historien Poutrain, qui le raconte dans sa bibliographie. Ses parents habitaient la ferme de Sotterude à Bailleul, un autre spécimen du

1. V. Comhaire, *Étude sur l'habitation des Fagnes*, et L. Polain, Brochure explicative de la construction du « *Vieux Liége* ».

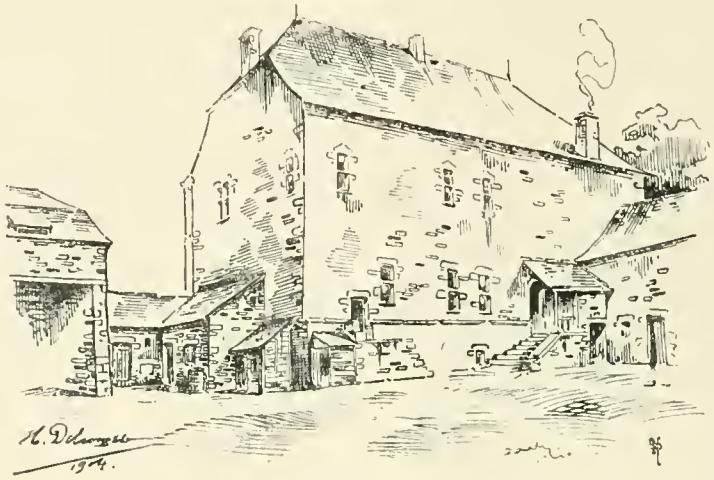
2. M. Scheisthal, *Annales de la société d'archéologie de Bruxelles*.

genre, fort bien conservé, avec son imposant pigeonnier en tour ronde.

***

Les manoirs du pays de Liége se composent de gros bâtiments rectangulaires élevés sur plans compacts, souvent carrés [1], flanqués de tourelles d'angle ou de pavillons carrés [2].

On évite en ces régions montagneuses, les encoignures, les angles rentrants, favorables à la pénétration des eaux pluviales



Ferme de Tavier en Condroz.

chassées par les vents. Les baies sont relativement étroites, amorties par des linteaux très épais. Les fenêtres, disposées parfois sans aucune symétrie, comme aux fermes de Tavier et de Neuville en Condroz, etc., sont séparées en deux lumières égales par

Vue du château de Nandrink en Condroz (d'après Gaicciardin).

une grosse traverse, ou en quatre par de lourds croisillons [1].

Les combles sont larges, avec pignons récoupés en crupon, le toit recouvre les rampants du pignon. Les silhouettes sont puissantes et pittoresques [3].

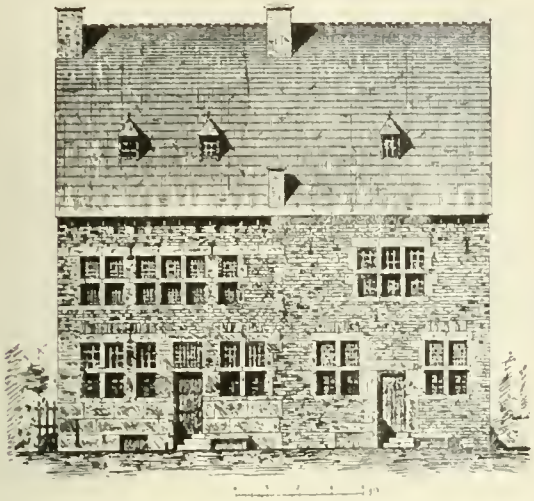
1. Ferme de Loncin, maisons à Theux (d'après M. Henri Delmotte.)

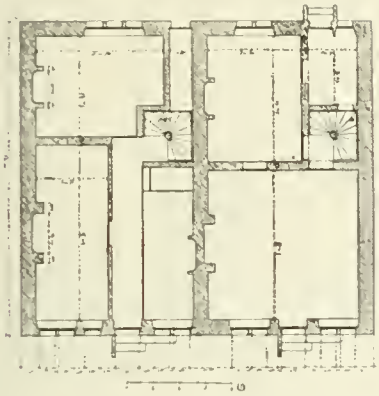
1. Manoir d'Abée, de Strevensdorp.

2. Manoir de Filée, ferme-château de Fontaine, ferme de Roiseux.

3. Voir les fermes de Warthet, de Roiseux, d'Ochain,

La forme déprimée du toit est généralement relevée par quelque flèche à profil accidenté et renflé, qui surmonte çà et là un pavillon carré en forme de grosse tour.





Maison à Theux.
(d'après le *Bulletin des métiers d'art*).

Mais une chose rare, dans toute cette région, c'est un pignon dégagé.

*
* *

Bien différent de la région wallonne, le Brabant mêle coquettement la pierre à la maçonnerie de briques. Il possède des habitations gracieuses aux pignons dentelés et accidentés de pinacles, et des toits plus aigus, pénétrés par des fenêtres-lucarnes, qui prolongent les murs au-dessus des corniches (1).

Cette contrée possédait jadis en abondance d'excellentes pierres blanches ou jaunâtres, claires de ton, fines de grain, nommées *grès lédien* (2). Mélangées en minces assises horizontales, en chaînes d'angle, en croisillons, seuils et linteaux avec la brique rouge, elles donnent aux constructions du Brabant et de la Campine un aspect riant (3).

Dans les plaines fertiles de la moyenne Belgique, les grosses fermes sont encloses dans une enceinte aveugle que perce une haute porte charretière traversant une monumentale clôture ou une poterne en tour carrée à allure de donjon. Elles développent leurs vastes bâtiments autour d'une grande cour rappelant *l'atrium* antique et les usages romains ; tandis que dans le bas pays semble perdurer la tradition germaine en des bâtiments disséminés.

Comme la Campine, la Flandre, peu riche en matériaux pierreux, a des maisons rurales basses ; ses grands toits rouges à pignons blancs couvrent des murs goutterots peu élevés, dans lesquels est noyée, à fleur en dehors, la charpente des fenêtres ; les châssis sont subdivisés à l'aide de montants et de traverses en bois. Le comble est pénétré par de grandes lucarnes en maçonnerie, qui affleurent la façade avec leur devanture terminée en petit pignon. Au temps gothique celui-ci est à gradins ; à la Renaissance il s'agrémente d'enroulements et de fronctons cintrés,

de Loncin, de Ferrière, de Neuville, de Petit-Mondave, les manoirs de Fouron Saint-Pierre, d'Harzé, des maisons à Tilleur, à Grivegnée, et le manoir de Montjardin, si crânement posé sur le rocher, le château de Cheratte, etc.

1. Comme spécimen on peut citer les maisons seigneuriales de Braine-le-Château, d'Oboken, de Nassau à Diest, d'Aertselaer.

2. Ils exploitaient à Balegem, à Grimbergen, à Meldert, à Assche, à Dilbeek, à Jodoigne, etc.

3. Le château de Crainhem à Woluwe, le château de Broechem, le presbytère de Meysse et le *Pressoir* de Louvain peuvent en donner une idée.

Ainsi la forme des bâtiments varie avec les matériaux et les mœurs.

* * *

La métairie flamande est souvent établie en plusieurs bâtiments, aux grands toits rouges couvrant des murs bas, noyés dans

Maison-ferme d'Heusden, près de Gand (1).

la verdure de ces rideaux de peupliers, qui découpent en tout sens le pays verdoyant. On dirait qu'elle se ressent des mœurs de nos aieux les Francs ; les bâtiments se rangent, isolés, de deux ou trois côtés d'un riant verger clos de haies : l'étable, la grange et le corps de logis ; celui-ci, avec ses lucarnes à gradins, sa porte coupée, ses fenêtres à croisillons de bois, au seuil en carreaux rouges, aux volets verts et blancs ; tourne le dos, aveugle, au vent du Sud-Ouest (2).

Les manoirs et fermes seigneuriales des pays plats, en Flandre, étaient entourés d'eau; le manoir était composé d'ailes étroites couvertes de combles à deux versants, aux pignons à gradins, juxtaposées aux côtés d'une cour d'honneur (3), et quelquefois ajoutées bout à bout en télescope.

La maison des Flandres, depuis l'humble chaumière jusqu'au manoir à pignons à gradins flanqué d'une tourelle d'escalier à

Maison à Lede (d'après M. Heins).

l'angle de ses deux ailes, évite d'asseoir sur un sol humide la salle de famille : la *voutkamer* ou *kelderkamer* exhausse son

1. Voir Heins, *Vieux Coins de Flandre*.

2. On en peut voir de nombreux spécimens dans la propriété de Puttenhove à Saint-Denis près Gand. Signalons, d'après M. Heins, les petites fermes de Waerschoot, de Balegem, de Semmerzaeke, d'Okegem, de Laerne, d'Evergem, d'Eyne, de Bottelaere, de Schendelbeke, les métairies du hameau d'Oostoneer aux jolies et vétustes clôtures de charpente, et tout spécialement, la maison-ferme d'Heusden reproduite ci après.

3. Petit manoir de Meirelbeke.

pavement sur une cave voûtée, à moitié enterrée (1).

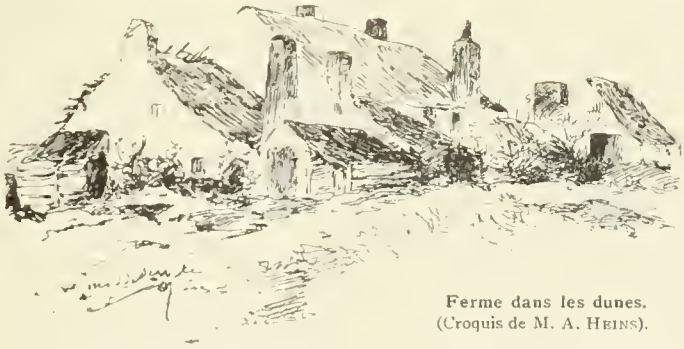
Les bâtiments sont de peu de profondeur et couverts par des combles aigus, que terminent des pignons en pas de moineau, avec des fenêtres-lucarnes à gradins prolongeant le mur goutterot. Les croisées, à fleur de mur, sont en pierres dans les édifices notables, en bois dans les plus humbles.

* * *

Sur le littoral, la maison de pêcheur, dépourvue d'étage, montre ses murs blancs percés de fenêtres à volets verts et blancs,

Petite ferme dans les dunes. (Croquis de M. A. Heins).

sous un toit de tuiles rouges qui couvre les pignons. Celui-ci oppose au vent de mer un de ses versants qui descend jusqu'à terre, tandis que l'autre, plus court, laisse à découvert une coquette façade devant un jardinet fleuri. La vigne vierge tapisse le mur et escalade le comble, dont la crête est garnie parfois de tiges de *donderbloem*



Ferme dans les dunes.
(Croquis de M. A. Heins).

(fleurs de tonnerre), qui passe pour écarter la foudre.

Pour bien s'orienter contre le vent d'Ouest, ces maisons tournent au besoin le dos à la chaussée, ou se rangent de travers tout au long de la route (1). De grosses cheminées émergent du comble rustique.

* * *

Dans les plates et vertes prairies du Furnambacht, dans les *moeres* disputées à la mer, où paissent les bruns troupeaux de

1. Citons comme exemples la ferme seigneuriale de Mouneclay à Wulveringhem et le manoir de Beauvoorde près de Furnes.

1. Exemple le chemin du Duinhoek à la Panne.

vaches flamandes, s'élèvent des fermes pittoresques, les unes modestes et pareilles à une agglomération de chaumines semées sur le sol, les autres vastes, aux grands bâtiments disséminés.

Dans ces dernières se perpétue plus ou moins le souvenir des vastes fermes que les bénédictins ont élevées dès le XIIe siècle à Coxyde, à Lisseweghe, à Oudenbourg, et dont on voit de grandioses vestiges dans la grange de Ter Doest (XIIe siècle), dans la ferme monumentale de Saint-Idesbald près de Coxyde, à Wulpen *(Allaertshuizen)*, à Pervyse (ferme de Groote Hemme), etc.

L. Cloquet.

(A suivre.)

Mélanges.

Le portail Nord de la cathédrale de Cahors.

NOTRE collaborateur, M. L. E. Lefevre, dans un récent article [1], s'est attaché à montrer que dans le portail de Saint-Etienne à Cahors, c'est à tort que l'on a voulu voir une représentation de l'*Ascension*. Ici, comme dans divers tableaux similaires, il estime qu'il faut voir plutôt l'*Agnus Dei* adoré dans le ciel. Notre vieil ami et collaborateur M. P. Mayeur tient pour l'ancienne interprétation. Les objections qu'il fait à la thèse de M. Lefèvre ne sont pas sans valeur. Nos lecteurs apprécieront, et peut-être l'un d'eux pourra-t-il apporter un jugement définitif.

QUELQUES RÉFLEXIONS SUR L'IMAGERIE DE LA PORTE NORD DE LA CATHÉDRALE DE CAHORS [2].

Jusqu'à l'heure présente, les archéologues qui se sont occupés du tympan de Cahors ont vu dans les sculptures qui le décorent, une figuration de l'Ascension accompagnée de quatre groupes disposés deux par deux de chaque côté du sujet principal, représentant tous quatre, les épisodes successifs du martyre de S. Etienne.

Dans un article paru dernièrement dans cette Revue, M. Lefèvre d'Étampes, rompant avec l'opinion reçue, déclare qu'elle est erronée et que l'imagerie de Cahors, inspirée de l'Apocalypse, offre aux yeux de ceux qui l'examinent, le triomphe céleste de l'Agnus Dei.

Qu'allègue donc M. Lefèvre pour appuyer sa thèse et refuser de reconnaître dans l'œuvre cahorsine, le fait merveilleux de l'Ascension dont la grandeur manifeste était si bien faite pour inspirer le ciseau ou le pinceau des maîtres imagiers du Moyen-Age ?

Tout lui est matière à objections : l'attitude du Christ ; l'auréole qui l'environne ; le livre que Jésus tient en mains, sans oublier les anges escortant leur Roi et les dais surmontant les personnages sculptés dans le registre inférieur du tympan, objet de cette étude.

Ainsi, les opinions se contredisent, mais le problème n'est pas résolu.

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1907, p. 256.
2. Voir la 4e livr. de la *Revue*, 1907.

Pour y parvenir avec évidence et logique, le moyen le plus simple et le plus naturel n'est-il pas de comparer l'œuvre discutée avec de nombreuses figurations de l'Ascension empruntées à l'Art du Moyen-Age, de voir conséquemment comment les artistes de cette époque interprétaient ce grand fait historique et enfin, s'il y a entre elles et l'imagerie de Cahors, désaccord dans la conception ou rapport et similitude.

Cette constatation faite, grâce aux lumières acquises, le problème sera rigoureusement résolu suivant le sens des premiers ou celui de leur contradicteur.

Or, j'ai précisément sous les yeux, sept figurations indiscutables de l'Ascension : 1° Une lettre historiée du fameux sacramentaire de Drogon [1] ; 2° un ivoire de la bibliothèque royale de Munich [2] ; 3° une deuxième sculpture sur ivoire copiée jadis par le P. Martin dans la collection Colchen à Metz [3] ; 4° un médaillon de la couronne de lumière d'Aix-la-Chapelle [4] ; 5° une verrière de la cathédrale de Lyon [5] ; 6° le tympan d'une porte latérale de S. Isidro de Léon [6] ; 7° un tympan du Dôme de Strasbourg consacré à la vie du Christ [7].

Voyons maintenant les données que peuvent fournir ces œuvres sur la façon dont le Moyen-Age a conçu la représentation de l'imposante scène de l'Ascension.

Pour plus de simplicité et de clarté, nous les désignerons d'après le rang qu'elles occupent ci-dessus, par les lettres suivantes : A. B. C. D. E. F. G.

Dans A. B. C. D. E. F. G, le Christ est debout. Une auréole en forme d'amande l'environne dans B. C. E. [8].

Quatre anges [9] l'entourent et la supportent dans B ; deux dans C. E. G., pendant qu'en F, les anges tiennent le Christ lui-même en mains. A en offre deux aussi, mais ce

1. *Nouveaux Mélanges d'Archéologie*, par le P. Cahier. 3e vol., p. 131.
2. *Id.*, p. 29.
3. *Id.*, p. 46.
4. *Mélanges d'Archéologie*, par les P. P. Martin et Cahier. 3e vol., planche VI.
5. Mâle, *L'art religieux au XIIIe siècle*. éd, in-4° p. 55, fig. 9.
6. *Histoire de l'art*. André Michel. 2e vol., p. 249, fig. 199.
7. *Revue de l'Art chrétien*, 1906. 6e liv., p. 391.
8. A l'encontre de ce qu'affirme M. Lefèvre, l'auréole s'accorde à merveille avec l'Ascension du Christ.

Celle-ci est une manifestation sensible de sa personnalité divine. Les artistes pouvaient donc donner à Jésus, l'aspect éblouissant d'un Dieu. N'ont-ils pas procédé de la sorte dans la transfiguration, quand le Sauveur faisait encore prévaloir sa nature divine sur la nature humaine ?

9. La présence des anges dans l'Ascension est fort compréhensible. Ne figurent-ils pas de même dans nombre de Crucifiements en dehors de toute donnée historique ? Au demeurant, ce que l'œil de l'homme ne voit point, la foi peut l'apercevoir et l'exprimer dans l'art. N'est-il pas en outre fort séant de voir les esprits célestes prendre part au triomphe de l'Ascension et se précipiter comme à Cahors, au-devant de leur Roi, en le saluant de leurs enthousiastes «hosannah in excelsis», tout comme ils le firent quand Il vit le jour dans l'étable de Bethléem ?

sont les messagers célestes qui viennent parler aux apôtres et leur dire les fameuses paroles : « Viri galilæi, quid statis aspicientes in cœlum etc [1] ? »

A. B. C. D. E. G. nous montrent la Vierge Marie [2]. Onze assistants se voient en outre en A et B ; douze en C ; quatre en D ; sept en E et dix en G. Ces différences dans leur nombre s'explique la plupart du temps, par le plus ou moins de place dont les imagiers disposaient : Tantôt on en mettait plus, tantôt moins, suivant la possibilité. Le choix se portait d'abord sur les apôtres ; mais lorsque l'espace s'y prêtait, on y adjoignait un ou plusieurs disciples comme en C et à Montceau l'Etoile [1] où le Christ portant la Croix est circonscrit par une auréole soutenue par deux anges. La chose peut s'expliquer d'ailleurs aisément, car le Christ ne pouvait quitter cette terre qu'au vu et su d'un grand nombre des siens. Son départ solennel était la dernière manifestation de sa divinité et il importait pour sa gloire, l'avenir de sa doctrine, le salut des âmes et son amour pour ses disciples qu'il en fût ainsi.

Portail septentrional de la cathédrale de Saint-Etienne de Cahors (XIIe siècle).

Par contre, dans toutes ces figurations de l'Ascension, la Vierge et les Apôtres [3] ne sont pas surmontés de dais comme à Cahors. Ce fait d'ailleurs ne prouve rien contre l'Ascension : c'est un élément décoratif, ni plus, ni moins. M. Lefèvre y trouve matière à prétendre que les dais indiquent une scène céleste ; c'est fort bien, mais

1. En raison de leur mission, ils portent le bâton des hérauts célestes qui se compose en Occident, d'une longue haste terminée par une croix. Les deux anges de B semblent s'acquitter de la même ambassade. Ici, ainsi qu'au tympan cahorsin, ces anges apparaissent, bien que le Christ soit toujours visible ; le Moyen-Age ayant fréquemment l'habitude de représenter en bloc, dans une scène unique, les phases successives d'un même fait historique.

2. Le sculpteur de Strasbourg par une inspiration géniale des plus touchantes, a mis en évidence, debout, de chaque côté de son Christ, la Vierge et S. Jean, au jour triomphal de l'Ascension, tout comme ils s'y trouvaient sur le Golgotha, à l'heure des abaissements et de la mort du Sauveur.

3. M. Lefèvre veut voir Jean-Baptiste dans le personnage de Cahors qui lève l'index vers Jésus. A ce compte, B contiendrait le Précurseur deux fois, puisqu'aux deux côtés de la Vierge, se tient un assistant faisant absolument ce même geste. Il faut ne voir en cela qu'une indication naturelle, populaire par laquelle un homme montre à son semblable un objet ou un être placés haut dans les airs, et l'être qui plane ici dans les airs, c'est Jésus qui remonte vers son Père. Les deux grands anges de Cahors ont aussi l'index dirigé vers la nue : c'est une traduction matérielle du texte : « Hic Jesus qui assumptus est. » Le Christ de G a les deux mains étendues. Pour F, il est difficile de préciser, vu le peu d'importance de la gravure donnée par l'histoire de l'art.

1. On doit considérer cette sculpture comme une figuration de l'Ascension. Si elle n'est pas mise au nombre des œuvres sur lesquelles l'attention des lecteurs est appelée dans les lignes ci-dessus, c'est qu'il était bon de n'admettre dans leurs rangs, que des œuvres reproduisant l'Ascension d'une façon si plausible qu'on ne pût les discuter. Le lecteur remarquera de plus que, bien que toutes ces

les monuments ne s'accordent pas avec son assertion. Comme preuves à l'appui, il faut citer le porche de Moissac dans lequel on voit des tabernacles couronner l'Annonciation, la Visitation et deux groupes aussi peu célestes que possible. Il en est de même pour les scènes qui couvrent les chapiteaux du portail occidental de Chartres ; bien plus, au portail occidental de la cathédrale de Bâle, c'est Satan en personne et *Frau Welt*, la vanité mondaine, qui se dressent pompeusement sous des édicules aussi riches que les dais abritant S Henri et Ste Cunégonde.

Enfin, avant de clore les observations suscitées par les apôtres, il est indispensable de remarquer que dans l'imagerie cahorsine, tout comme en A et B, ceux-ci sont au nombre de onze et non de dix comme l'indique M. Lefèvre. Or, nous avons là le chiffre exact qu'atteignait le nombre des apôtres au jour et à l'heure mêmes de l'Ascension. Ce détail typique et concluant prouve avec la dernière évidence que nous sommes bien ici en présence du départ de Jésus pour le Ciel.

En dernier lieu A. D. E. F. G. montrent le Christ tenant la main ouverte tout comme à Cahors, pendant que B et C lui mettent, le premier, un livre en main, le second, un rouleau. A. B. D. (1) E nous le font voir portant une croix.

Pourquoi ce livre qui intrigue si vivement M. Lefèvre et surtout cette croix? Le premier fait sans doute allusion aux dernières instructions du Sauveur : « hæc cum dixisset ». Peut-être même signifie-t-il davantage et ne rappellerait-il pas ainsi que la Croix, le Jugement dernier? Qu'on ne s'étonne pas d'un pareil rapprochement. L'évangile de la Fête le fait lui-même (2) : « Hic Jesus qui assumptus est a vobis in cœlum sic veniet quemadmodum vidistis eum euntem in cœlum. » D'ailleurs l'Ascension et le Jugement sunt proches l'un de l'autre, ainsi que le Christ semble le dire à l'Eglise naissante : « Modicum, et jam non videbitis me : et iterum modicum et videbitis me » ; car, comme l'avance la grande Ste Hildegarde dans son langage imagé et poétique, le monde a la durée d'un jour et le Christ y a fait son apparition à l'heure des vêpres, au soir. Entre ce moment et le coucher du soleil qui symbolise la fin du monde, le temps est court et ne compte guère aux yeux de la Divinité : « Et iterum modicum et videbitis me. » Ainsi le livre peut bien représenter la doctrine de l'Evangile d'après laquelle seront jugés les vivants et les morts

Le Moyen Age, si profondément religieux, ne pouvait être indifférent à de telles pensées. Le livre et la Croix mis dans les mains de Jésus ne peuvent être en désaccord avec l'Ascension ! Pour l'admettre, il faut juger les œuvres du passé avec nos idées actuelles. Les imagiers des vieux siècles chrétiens avaient, qu'on le sache bien, non le souci de reproduire scrupuleusement des faits historiques, mais celui de mettre sous les yeux des enseignements féconds en réflexions salutaires. Leurs conceptions avaient souvent un peu la richesse des pensers divins. Tels ceux-ci cachent fréquemment plusieurs sens sous la simplicité des mots ; telle, l'imagerie du Moyen-Age renfermait souvent dans un tableau unique, les points de vue les plus variés.

Est-il besoin de considérer maintenant le martyre de S. Étienne ? Etant donné que le sujet principal de Cahors est l'Ascension, il est superflu d'établir qu'entre le supplice du protomartyr et celle-là, il n'existe aucun lien de dépendance.

Sur la surface réservée à la sculpture, on a voulu tout simplement donner aux côtés du Christ, une place au patron de l'Eglise. Les groupes qui lui sont consacrés forment à eux seuls un tout complet, sans rapport avec le sujet central. Étienne n'a nul besoin de regarder le grand Christ qui domine tout l'ensemble de la statuaire, comme le veut M. Lefèvre : c'est chose superflue. Au-dessus du martyr les cieux sont ouverts et nous pouvons voir avec lui, la vision qui le ravit et vers laquelle il tend les bras dans un geste plein d'amour extatique. A première vue, sur une photographie de dimensions trop restreintes, il semble que Dieu le Père est assis et que Jésus se tient debout à sa droite, pendant que la bénédiction du Très-Haut soutient le martyr et l'assiste dans son supplice M. Lefèvre affirme que ce personnage debout est une femme. En ce cas, s'il a bien vu, la scène diffère. Le Christ assis est toujours à la droite de la première personne de la Trinité figurée par la main bénissante. La femme debout représente alors sans doute l'Église triomphante saluant dans un geste d'admiration compatissante les souffrances et la mort du héros.

D'ailleurs, qu'importe ! Il fallait uniquement montrer dans le tympan de Cahors une figuration de l'Ascension et cette tâche est accomplie. En effet, tour à tour, les œuvres elles-mêmes du Moyen-Age sont venues nous prouver visiblement combien sont erronées les raisons mises en avant par M. Lefèvre d'Étampes pour combattre l'opinion de ses devanciers et acclamer dans l'imagerie sculptée de Cahors, aux lieu et place de la très glorieuse Ascension, le triomphe céleste de l'*Agnus Dei* (1).

P. MAYEUR.

représentations de l'Ascension soient empruntées à des travaux artistiques de genres différents, le thème lui-même de l'Ascension est presqu'identique en toutes à peu de détails près. C'est bien d'ailleurs cette façon unique de concevoir l'Ascension qui donne à cette étude toute sa valeur probante la plus évidente.

1. La croix de D est ornée d'un étendard. Le Christ est entouré de petits nuages qui le laissent absolument visible. M. Lefèvre se trompe donc quand il ne veut pas reconnaître l'Ascension dans le tympan de Canors sous le prétexte que le Christ serait dissimulé par la nue, s'il en était ainsi. Il faut convenir que cette façon de voir serait absolument préjudiciable à une représentation de l'Ascension. Le Christ en est le personnage principal et il importe de le montrer nettement.

2. C'est à vrai dire cet évangile de l'Ascension qui a inspiré l'œuvre de Cahors

1. Ce triomphe est-il bien apparent dans le portail à Chartres étudié par M. Lefèvre, *Revue*, 1907, 2e Livr., p. 104? Ne peut-on donc y voir une page consacrée à S. Étienne et aux martyrs en général ? De là deux divisions Dans l'une le protomartyr subit son

Il nous semble qu'on oublie un peu trop, dans cette controverse, saint Etienne, le patron de la cathédrale, et que le portail est précisément consacré à l'histoire de son martyre, sujet essentiel des sculptures en cause. A la vérité, cet épisode terrestre est indiqué sans ampleur, relégué dans les côtés du tympan, sans doute, parce que l'on a voulu développer surtout, en vue de l'édification des fidèles, la grande leçon finale du martyre. Dans le registre inférieur, sous les arcatures de la frise, est l'Eglise militante. Plus haut s'ouvre le ciel, avec le Christ dans la gloire. Le martyre n'est-il pas le passage de l'une dans l'autre?

Note de la Rédaction.

P. S. Nous avons soumis à M. Mayeur les lignes précédentes, dans lesquelles nous émettons dubitativement notre avis, comme celui d'une personne qui n'a pu, à l'égal de MM. Lefèvre et Mayeur, approfondir l'étude de l'intéressant portail. Nous ne voulons pas manquer d'insérer sa réplique, que voici :

Honoré Monsieur. — Si votre interprétation vous semble plausible comment expliquer : 1° l'absence de S. Étienne dans une scène dans laquelle il devrait jouer un rôle capital ; 2° l'indifférence marquée de tous les personnages qu'elle renferme pour les scènes relatives au protomartyr ; 3° le geste des grands anges visant exclusivement les apôtres dans l'arcature et Marie, au lieu de s'adresser à S. Étienne ; 4° la présence de *onze apôtres si admirablement appropriée à l'Ascension* ; 5° tous les détails que je relève comme caractéristiques de ce fait, portant la ressemblance profonde de la sculpture cahorsine avec les scènes de l'Ascension, auxquelles je fais allusion ? Si sept œuvres ne différant entre elles que par des détails insignifiants nous font voir l'Ascension, il faut en conclure qu'une huitième *leur étant semblable, ne peut représenter un sujet différent.* Remarquez que l'histoire de S. Étienne forme un *tout complet* dans les 4 petites scènes : prédication et mise en prison à droite ; lapidation et vision à gauche. Si l'imagier avait eu l'intention de sculpter *tout le tympan en l'honneur du protomartyr*, il pouvait alors supprimer la vision des petites scènes et faire du grand Christ, l'objet de l'extase d'Étienne, ainsi que cela se voit à Chartres d'après mes interprétations. En ce cas, il faudrait se rendre à vos vues, et je puis ajouter que je ne me serais pas alors laissé devancer par vous dans cette voie. Je n'ai pu allonger ma dernière note, comme je vous l'indiquais, car la monographie de Chartres que je comptais consulter à la bibliothèque municipale, *est à la reliure.* Je voulais donc *voir* avant de *parler*, bien que M. Male assure dans l'*Histoire de l'Art* que le portail opposé à celui qu'a étudié M. Lefèbre est consacré aux docteurs.

Veuillez recevoir mes remercîments et sincères hommages.

(s.) P. Mayeur.

supplice et voit Jésus dans la gloire lui offrant la palme de la victoire. Dans l'autre, la légion des martyrs qui ont lavé leurs vêtements dans le sang de l'Agneau ainsi que la sculpture le représente encore. Chaque scène a donc son personnage principal bien distinct et le Christ n'y fait pas double emploi.

Les tapisseries de la première Renaissance flamande au palais royal de Madrid.

Au moment où l'*Exposition de la Toison d'or* à Bruges vient d'attirer l'attention du public sur les tapisseries flamandes de Madrid, nous croyons intéressant de traduire les notes curieuses parues à leur sujet dans le *Museos y archivos*, sous la signature de M. Eleas Tormo y Monzó :

***

Le palais de Madrid possède une série de tapisseries qui caractérisent spécialement l'art flamand pénétré d'une certaine influence italienne; la manière de Léonard de Vinci s'y mêle aux traditions de Van Eyck et de Memling, de Van der Weyden et de Bouts, mais l'école romaine n'a pas encore imprimé à l'art flamand sa désastreuse dictature.

On ne peut se faire une idée exacte de l'œuvre de l'école de peinture flamande du premier tiers du XVIe siècle, et de sa haute valeur, sans connaître les belles séries de hautelisses que possède la couronne d'Espagne ; c'est là seulement que se révèle entièrement la valeur décorative de leur style. A cet égard la série dite du *Baptiste* peut être qualifiée de gothique, mais non la série dite de *David*.

Dans les cartons de tapisseries il y a deux manières gothiques différentes. La première affecte les types, les têtes, les corps, les attitudes, la façon de représenter l'être humain et l'architecture ; c'est du gothique intégral, exempt de toute atteinte de la Renaissance.

La seconde n'a plus du gothique que l'interprétation décorative.

Un bon artiste décorateur ne peut faire abstraction de la matière et de la destination de son œuvre ni de son milieu. Il doit traiter différemment, dans une fresque, dans un émail, dans une mosaïque, dans un tapis, les mêmes sujets et les mêmes accessoires. La distribution des lumières et des ombres propre à un tableau ne convient pas à une verrière transparente et lumineuse dans toute son étendue ; la mosaïque a besoin d'une clarté bien répandue, qui enlèverait à des tapis suspendus et drapés leur somptueux effet ; les nuances variées de couleurs conviennent à un émail, tandis que le damassé fait valoir la tenture. De même la tapisserie s'accommode mal de couleurs vives sur un fond clair, de paysages profonds aux plans lointains, de sujets dramatiques et d'attitudes violentes. Elle réclame de riches costumes, un avant-plan émaillé de fleurs, des scènes reposantes, des théories de personnages, des figurations historiques ou allégoriques, comme les allégories, les moralités, les triomphes affectionnés aux derniers temps du moyen âge, que l'on puisait dans l'Écriture, dans les fables et dans les légendes de chevalerie.

Imbus d'une part de ces idées directrices mais enveloppés d'ailleurs d'une atmosphère de fastueuse magnificence, les artistes qui peignirent les cartons de tapisseries à la première Renaissance, s'en tinrent heureusement aux traditions de la hautelisse plutôt qu'au style pictural.

Dans des tableaux composés avec clarté, ils répandirent les personnages en les agglomérant ; ils dispersèrent l'attention sur l'étendue de leur composition, au lieu de faire ressortir un sujet principal ; ils multiplièrent les inscriptions ; ils firent le sacrifice de la perspective, relevant la ligne d'horizon, multipliant les points de vue, étageant les groupes à des arrière-plans successifs, remplissant tous les vides avec des bocages, des feuillages et des fleurs, des oiseaux au riche plumage et autres spirituels accessoires.

C'est en quoi consiste le genre de tapisserie gothique, en quelque sorte posthume, de la seconde espèce. Il fut créé par des artistes supérieurs que la Renaissance avait émancipés du gothique. Ce gothique spécial eut une rare fortune.

Quand on réfléchit que ces tapis étaient faits pour garnir des panneaux d'appartements, pour improviser des tentes, pour tendre des rues ou décorer des nefs d'église, on ne peut qu'applaudir à cette émancipation des lois de la perspective et de la coloration artistique et l'on doit reconnaître que le tapis moderne, fut-il dessiné par les Raphaël, les Rubens ou les Lebrun, ne peut rivaliser avec le tapis de tradition gothique comme ceux qui rehaussent l'antichambre des souverains espagnols. On ne pourrait guère trouver dans l'univers une série de hautelisses offrant si bien les élégances de la renaissance, discrètement adaptées au goût artistique de la Flandre, et aux exigences de l'esthétique spéciale du genre, que la série dite du *Baptiste*. Nulle part la tapisserie gothique n'a trouvé une plus heureuse interprétation dans les nouvelles formules d'art, et l'auteur y voit le fait de la personnalité glorieuse d'un artiste qu'il croit être Van Orley.

Série de la vie du Baptiste.

Aussi remarquable que celle de David elle tient le premier rang parmi celles qu'on appelle les *draps d'or* (Mélida) tissés d'or, d'argent, de soie et de laine. Elle fut probablement restaurée vers l'année 1744 dans la fabrique de Sainte-Barbe à Madrid. Elle a été datée par Müntz du XVIe siècle, époque correspondant aux architectures du fond et du XVe siècle dans le catalogue de l'Exposition de 1897 ; elle a été arbitrairement attribuée à Van Eyck, par Roswag, qui a cru trouver dans un des panneaux le nom du prétendu peintre Moër.

Pour M. Tormo y Monzó c'est une œuvre de Bernard Van Orley, sinon la plus importante probablement la plus parfaite. Il croit cependant remarquer dans les cartons l'influence prédominante du style de Mabuse ; il constate que Van Orley, grand peintre de tapisseries, grand décorateur d'art, s'inspirait volontiers des œuvres de toutes sortes d'artistes, comme le prouve le judicieux emploi qu'il fit des gravures d'Albert Dürer.

En tous cas ces hautelisses, d'une majesté et d'une élégance incomparables, nous montrent cette transaction heureuse entre les traditions gothiques et l'art nouveau, dont il est question plus haut. C'est ici qu'on remarque pour la première fois ce parti d'élever le point de vue, de manière

à éviter la pluralité des lignes d'horizon et à permettre de placer un grand nombre de figures richement costumées. Je suppose, dit M. T. y M., que Van Orley, qui n'ignorait point les lois de la perspective, aurait bien pensé à la perte d'aplomb des figures et à leur apparence oblique comme conséquence naturelle de leur situation dans un plan inférieur au plan d'horizon : et l'on doit observer l'habileté avec laquelle il a évité cette déconvenue. A ces traits on reconnaît dans ses œuvres une suprématie magistrale dans la technique spéciale du peintre de tapisseries, suprématie que nous retrouverons plus loin dans d'autres chefs-d'œuvre. Il est regrettable que le carton du premier panneau, un des meilleurs, ait été décentré ou rapetissé du côté droit lors de l'exécution du tapis!

N. 19. — Drap 1. Naissance du Baptiste son père muet lui impose le nom de Jean.

Franges de petites fleurs, petites feuilles et fruits.

Détails architectoniques gothiques.

N. 20. — Drap 2. Jean-Baptiste dit adieu à ses frères pour se consacrer à la pénitence.

Frange semblable à l'antérieure. Détails architectoniques de la Renaissance.

N. 21. — Drap 3. Prédication de Jean-Baptiste précurseur de Jésus-Christ.

Franges semblables aux antérieures.

N. 22. — Drap 4. — Jean-Baptiste baptise Jésus dans le Jourdain en présence de la foule.

Franges semblables aux antérieures.

Tapis détachés.

Il faut mentionner ici un tapis dont l'art est le même que celui de la série du Baptiste : celui de Turnus.

Enterrement de Turnus, roi des Rutules. Mariage de son vainqueur Énée, et au second plan, scène du banquet.

Frange à compartiments alternativement longs et courts ornés de petites branches fleuries.

Ces tapis sont probablement les premiers spécimens du nouveau style de la première Renaissance flamande, le premier chef-d'œuvre, de Bernard Van Orley. A un autre peintre, moins renommé mais plus universellement connu, à Vermeyen, M. M. y T. attribue les deux tapis suivants mais aussi dubitativement.

N. 24. — Chemin de la croix avec la scène de la Madeleine ; dans le second plan, des épisodes du Calvaire et le destin des âmes de « Dimas » et « Festas ». Détails architectoniques de la Renaissance locale. Franges de ramages serrés.

N. 25. — Descente de la croix, et en second plan, Jésus-Christ dans les Limbes et la mise au tombeau. Détails architectoniques et franges semblables à l'antérieure.

On ne doit pas confondre ces deux tapis avec ceux de la Passion de Jésus-Christ. Le comte de Valence les appelle : *Deux épisodes de la Passion de Jésus-Christ ;* ils sont tissés en or, soie et laine, et ne peuvent pas être ceux qui, selon Riaño, furent achetés avec d'autres par les rois catholiques à Medina del Campo, à Matias de Guerla, en 1503-04, pour la somme de 245,796 maravédis et dont l'un fut distrait par Doña Jasabel pour faire un don à Doña Beatriz Galindo. Ce ne peut être ; en premier lieu, à cause de la différence du style, et en second lieu, parce que vraisemblablement ce sont ceux qui, de l'héritage de Doña Marguerite, gouvernante des Flandres (1499-1530), passèrent à Charles V, et qui du vivant de la princesse, furent inventoriés en 1523. Non seulement Roswag, mais encore aussi Müntz ont dit qu'ils sont faits d'après les cartons de Van der Weyden, ce qui, sauf quelques réminiscences traditionnelles dans l'art flamand, est complètement absurde. Qu'on accepte ou qu'on n'accepte pas que Cornélius Vermeyen en soit l'auteur, le fait est que dans l'essentiel ils sont des œuvres de l'art de la série du Baptiste, mais de la main d'un artiste d'importance très relative.

Une répétition médiocre ou imitation d'un de ces deux cartons est le tapis suivant :

N. 26. — La Descente de la croix avec dix autres personnes (y compris la Madeleine) ; en second plan, la descente aux Limbes et la mise au tombeau. Détails d'architecture gothique. La composition qui est une imitation libre de celle du numéro antérieur, n'est pas bien centrée.

Serait fait d'après un carton de Patinier et le tapis de saint Jérôme.

N. 27. — Saint Jérôme priant au désert avec quelques scènes au lointain. Tissé en Flandre (soie, laine et or).

Série de la Passion de Jésus-Christ.

Pendant quelque temps (Riaño), on a considéré la série de la Passion de Jésus-Christ comme composé de cinq draps, y compris celui du *Christ de la Pitié*, qui fait partie du dais de Charles V,

et offre une bordure presque identique à celui-ci.

Le comte de Valence s'est occupé en particulier de cette intéressante série dans une conférence et ensuite dans un livre. « Pendant que la princesse Marguerite avait remplacé son neveu Charles V au gouvernement des États de Flandre (dit-il dans son livre), l'industrie de la tapisserie arriva à Bruxelles au plus haut degré de son développement. Ce développement fut favorisé par la protection accordée par l'illustre dame à cette branche luxueuse de l'industrie ; elle avait fait avec Pierre de Pannemaker un contrat pour l'élaboration des tapis... Il n'y en eut que quatre qu'il spécifie, d'exécutée. « On indique à dessein, ajoute-t-il, l'ordre dans lequel ils avaient paru, parce que M. Alph. Wauters (1) avait commis l'erreur pardonnable d'ajouter un autre tapis celui du dais de Charles V. Il est vrai que le même artiste les avait tissés et aussi que la dite dame les avait commandés et acquis ; mais il est bon que chaque tapis figure à la place qui lui correspond... » « Ce qui frappe dans les tissus, c'est la dégradation des teintes au moyen de hachures, système qui consiste dans l'emploi de lignes verticales plus ou moins grosses pour obtenir le relief des figures ».

Cette intéressante observation contribue à donner de l'importance à la série et devancer hypothétiquement son véritable auteur. Ce n'est pas Van der Weyden (Roswag, Müntz), « parce qu'il n'existait plus » (C. de V.), ni Q. Metsys, — comme a proposé le Cte de Valence, — mais bien un grand artiste, qui n'est pas connu pour avoir travaillé dans les tapisseries selon l'attribution que propose notre auteur. Les draps 1er et 2e (plus que le 3e et 4e dont la saveur hollandaise est moins perceptible) sont, du style de Luc de Leyden, différents de toutes les gravures (c'est-à-dire, que les compositions ne sont pas les mêmes), mais indiscutablement du même art, idéal, manière et façon qu'on ne peut pas confondre. Ces cartons sont l'œuvre d'un graveur qui ne serait autre que Lucas de Leyden. Le système de hachures est en plus le système propre à la gravure ; et M. M. y T. croit que comme procédé industriel ce système de hachures a été inventé par lui pour pouvoir réaliser le modelé dans les draps dont auparavant on ne tenait pas compte.

1. *Les tapisseries bruxelloises, 1878*, p. 62.

N. 28. — Drap 1. L'oraison dans le jardin des Oliviers: Pierre, Jacques et Jean dorment, en premier plan. Frange de belles plantes.

N. 29. — Drap 2. La Vierge et les Marie au moment de la troisième chute de Jésus et la fureur des bourreaux.

N. 30. — Drap 3. Jésus-Christ sur la croix adoré par les anges ; au pied se groupent jusque douze personnes pieuses.

N. 31. — Drap 4. Descente de croix, quatre des douze personnes sont groupées autour de la croix, deux anges à la partie supérieure.

Dans les quatre panneaux le paysage est très étendu et pittoresque. En ceci comme en tout se montre le fécond génie de l'auteur.

Dais de Charles V.

Le comte de Valence l'avait supposé composé seulement de deux tapis (1), mais une nouvelle étude consciencieuse et des recherches récentes ont confirmé l'ancienne idée, que le dais exécuté en laine, soie, argent et or, en 1523, par Pierre Pannemaker pour Doña Marguerite, qui selon la tradition servit à l'abdication de Charles V et qu'employa Philippe II à l'Escurial, est constitué des trois tapis suivants :

N. 32. — Drap 1. Le Père Éternel et le Saint-Esprit entourés de séraphins. Plafond du dais. Pas de franges.

N. 33. — Drap 2. Le Christ en croix entre deux anges : à droite du spectateur, la Vierge Marie assise et S. Jean à son côté ; à gauche, la Vierge de Miséricorde à genoux, recueillant le sang précieux du Christ dans un calice et la Justice qui rengaîne son épée. Dossier haut du dais. Frange comme celle de la série de la Passion.

N. 34. — Drap 3. Jésus-Christ. Résurrection. Partie basse du dossier. Franges de branches et plantes.

Si déterminante que soit l'opinion du comte et si précieux les documents sur lesquels il s'appuie, il reste des doutes lorsqu'on examine chacun des trois panneaux du dais ; le premier, sans frange, semble appartenir à l'art romanisant ; le second, assez semblable aux quatre de la série de la Passion, mais d'un accent plus archaïque (ce qui a permis de l'attribuer à Metsys le Vieux), est attribué à Van der Weyden, sauf la frange exécutée d'une manière moins délicate ; quant au troisième des draps sa largeur ne coïncide pas avec celle des deux autres.

Pour éclairer ces doutes, il faut se reporter au caractère original du génie de Lucas de

1. Conférence et catalogue de Paris, 1900.

Leyden, le seul qui ait pu concevoir à la fois trois cartons si différents entre eux....

Le Christ de Pitié est une des tapisseries les plus parfaites qu'on connaisse quant à la facture. Il faut remarquer le point de vue placé très bas et la simplicité du paysage comme quelque chose de caractéristique et d'inattendu. On se demande si la composition ainsi combinée ne permet pas de voir dans ce tapis la copie directe d'un vrai tableau, œuvre juvénile de Van Orley, antérieur à la plupart de ses cartons.

(L. C., d'après M. Élias Tormo y Monzó.)

P. S. — *Nous donnerons dans la prochaine livraison un spécimen des splendides tapisseries décrites ci-dessus, dont le cliché n'a pas être terminé en temps utile pour figurer ici.*

Une maquette gothique.

Monsieur J. Grandvalet, Vce Président de l'*Union des arts décoratifs et industriels*, réclamait naguère, comme annexe de tout projet important d'édifice, un dessin perspectif à vol d'oiseau. Disons plus : une conception monumentale devrait toujours s'exprimer, comme effet général, à l'aide d'un modèle en relief, d'une maquette. Ce procédé permettrait d'éviter de graves mécomptes. On y a eu recours en Belgique dans ce dernier temps, pour la construction du palais royal, pour le parachèvement de l'église de Laeken, etc.

Ce procédé moderne fut aussi un procédé médiéval. C'est ce qu'a prouvé M. Frothingham, dans une conférence faite naguère aux *Antiquaires de France* et dans une étude parue dans l'*Architectural Record*. Ce savant en a trouvé la preuve dans des documents anciens. Bien mieux, il en a découvert un exemple superbe au musée archéologique de Rouen, où l'on a conservé la reproduction en miniature de ce joyau architectonique, qui est l'église Saint-Maclou de cette ville.

Cette image réduite passait pour une copie en miniature exécutée après coup et était attribuée à un sacristain de Saint-Maclou, un certain abbé Hausset qui vivait vers 1680 : pure légende. Hausset y fit des réparations, puis il la vendit mensongèrement comme son œuvre.

Exécutée en papier mâché, d'une main d'artiste, elle reproduit les moindres détails de l'édifice, réseaux des fenestrages, pinacles et gâbles fleuronnées, statues et reliefs sculptés, et

Maquette de l'église Saint-Maclou à Rouen.

jusqu'aux vitraux, avec leurs figures, aperçues à travers le portail latéral. L'œuvre égale en délicatesse les meilleures châsses des orfèvres du temps. C'est évidemment l'œuvre d'un architecte consommé.

S'agit-il d'une copie après exécution, ou d'un modèle-projet? La seconde alternative ne paraît pas douteuse à M. Frothingham; il considère, que les notables écarts qui s'accusent entre la maquette et l'œuvre construite, loin d'être dus à des à peu près et à des négligences, sont au contraire le fait d'une conception plus fouillée et

plus riche, que n'a pas atteinte la réalisation en pierre. Des baies de fenêtres prévues au modèle ont été supprimées en exécution. Les travées des bas-côtés sont, dans la maquette, couvertes de combles pyramidaux aigus comme on en voit dans beaucoup d'églises des XVe et XVIe siècles (à Saint-Ouen, de Rouen, à Saint-Pierre de Dieppe), etc., tandis qu'on n'a exécuté qu'un appentis continu. Les fenestrages sont conçus dans une donnée intermédiaire entre les styles rayonnant et flamboyant, délicats, comme on s'attend à les voir entre 1400 et 1425, tandis qu'ils ont été exécutés en grand dans une allure flamboyante raide et presque brutale.

Peut-être M. Frothingham a-t-il mis la main sur le nom de l'auteur de cette petite merveille. Le fait est que, en 1414, Jehanon Salvast, l'architecte de la cathédrale, s'engageait conjointement avec son confrère Martin de Rouen, à faire pour la somme de 300 écus d'or un travail dont la nature n'est pas connue; et il y a des raisons de croire que cette somme a pu être affectée en partie à notre maquette.

L. C.

Iconographie figurative des deux Testaments.

LES artistes du moyen-âge, dans leurs thèmes souvent sériels, ont suivi un ordre régulier de cheminement, notamment dans les vitraux, où ils procèdent de bas en haut et de gauche à droite.

En outre, ils ont ordinairement juxtaposé ou mis en parallèle des scènes conjugées des deux Testaments. Pour les fidèles familiarisés à la doctrine, comme pour le clergé qui indiquait les ordonnances, il y avait entre les testaments une concordance intéressante : l'ancien était une figure perpétuelle du nouveau.

« Toutefois on se tromperait, dit M. Perdrizet (1), en croyant que l'idée d'expliquer l'Ancien Testament comme étant la préfigure du Nouveau, soit une invention du moyen-âge. »

« Le moyen-âge n'a pas inventé grand' chose en théologie ; il n'a fait que coordonner, systématiser, développer l'enseignement qu'il avait reçu de la tradition. L'Évangile répétait que le Christ était venu pour accomplir les prophéties (1) ; les Épîtres apprenaient qu'il était le nouvel Adam, venu pour sauver le monde que l'ancien avait perdu (2) ; l'évangile de Saint-Jean reconnaissait dans le serpent d'airain érigé par Moïse pour sauver les juifs, la figure du Christ crucifié pour le salut des hommes (3), ou dans la manne la préfigure de l'Eucharistie (4) ; le Christ lui-même n'avait-il pas dit : « Comme Jonas fut pendant trois jours et trois nuits dans le ventre de la baleine, aussi, le Fils de l'homme sera trois jours et trois nuits dans le sein de la terre (5) ? »

On le voit, l'exégèse figurative était en germe dans le Nouveau Testament.

Parmi les plus anciens théologiens, remarque encore M. Perdrizet, Origène chez les Grecs, S. Augustin chez les Latins, furent particulièrement séduits (6) par cette méthode hardie. « L'Ancien Testament, dit S. Augustin, dans la *Cité de Dieu* (7), c'est le Nouveau couvert d'un voile, et le Nouveau, c'est l'Ancien dévoilé. » Par exemple, Abraham sacrifiant Isaac préfigure, d'après saint Augustin, Dieu le Père sacrifiant, pour le salut des hommes, son Fils unique ; Noé ivre montrant sa nudité préfigure le Christ dépouillé de ses vêtements avant d'être crucifié ; l'arche de Noé préfigure le corps de Jésus en croix « parce que son corps est six fois plus long que large, et que l'arche était six fois plus longue que large ». Continuons à citer M. Perdrizet :

« Les premiers Pères ne se dissimulèrent nullement ce que cette façon d'interpréter l'Ancien Testament avait de subjectif et d'arbitraire : aussi n'en présentaient-ils les résultats que comme des essais, à titre, pour ainsi dire, d'indication : « Nous soudons comme nous pouvons, dit S. Augustin, les secrets de l'Écriture, d'autres

1. L'*Art symbolique au moyen-âge*. Leipzig, Beck, 1907.

1. *Matth.* I, 22 ; II, 15 ; IV, 14 ; VIII, 17 ; XIII, 35 ; XXI, 4 ; XXVII, 35.
2. *Cor.*, XV, 22.
3. *Joan.*, III, 14.
4. *Joan.*, IV, 31.
5. *Matth.*, XII, 40.
6. V. Denis, *La philosophie d'Origène*. Paris, 1884, p. 27.
A. Franck, *Journal des Savants*, 1884, p. 181.
Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle*, 2e éd. p. 164.
7. L. XVI et 26 (Migne, *Patrologie latine*, t. XLI, col. 505).
Mâle, *loc. cit.*, p. 167.

le feront avec plus de succès, mais une chose est sûre, c'est que l'Écriture a un sens mystique ». Il y a une correspondance secrète entre les deux Testaments.

Le moyen-âge consacra ces interprétations allégoriques. Saint Isidore de Séville, au VIe siècle, le met en memento (1) ; Bède le Vénérable au VIIIe, Raban Maur et Walafried Strabo au IXe, le répétaient l'un après l'autre.

« Cette façon d'expliquer la Bible devait avoir sa répercussion dans l'art. L'art au moyen-âge a été le serviteur docile de la théologie ; il a exécuté exactement les programmes qu'elle lui imposait ; elle s'en servait pour instruire la multitude des fidèles qui ne savait pas lire ; les peintures et les sculptures, les tapisseries et les vitraux étaient alors les livres des illettrés. »

***

A quelle époque l'art a-t-il commencé à raconter les écritures suivant la méthode figurative ?

Le symbolisme des catacombes est plutôt moral qu'historique, il nous raconte la vie terrestre de Jésus sous préfigures.

M. Perdrizet signale un petit poème attribué à Rusticus Helpidies (+ 533) comme le premier exemple connu d'une suite de représentations ordonnées suivant la méthode figurative. Vers la fin du VIIe siècle, Bède le Vénérable rapporte que son maître Benoît Biscop, fondateur de l'abbaye bénédictine de Jarrow, en Angleterre, avait orné l'église de son couvent de peintures qui montraient l'harmonie de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Les plus anciennes œuvres de la symbolique figurative qui nous sont parvenues, ne remontent pas plus haut qu'au XIIe siècle, dit notre auteur. Il cite une merveille, le grand crucifix émaillé, dont Suger avait orné l'abbatiale de Saint-Denis, et où l'on voyait les diverses scènes de la vie de Jésus avec leurs préfigures, et il en rapproche un autre monument encore existant, l'ambon de l'abbaye de Klosternenburg, œuvre de Nicolas de Verdun. Dans ce chef-d'œuvre, les deux préfigures de chaque fait évangélique, sont, l'une antérieure, l'autre postérieure à la promulgation de la foi ; de plus, à chaque scène de l'histoire évangélique assistent deux prophètes, qui prononcent des prophéties appropriées.

Dans la plupart des grandes cathédrales du XIIIe siècle, la fenêtre principale du sanctuaire, au fond du chœur, est décorée d'une grande verrière symbolique, conçue selon la méthode figurative. Telle est la célèbre verrière de Bourges qu'ont commentée les R. P. Cahier et Martin (1).

***

Il faut classer parmi ces œuvres sérielles un livre d'images destiné à l'instruction religieuse et aux usages de piété des laïques, dont M. Léopold Delisle s'est occupé dans son *Histoire littéraire* (2), comme la *Bible des pauvres*, si répandue au moyen-âge, comme la *Bible* en images provenant de Saint-Pierre-de-Rosas (Catalogne) et celle de Jean d'Évreux, et comme les différents *Credo*, tel le crédo de Joinville, qui est malheureusement perdu. Dans une récente séance des *Antiquaires de France* (3), M. Ph. Sauer faisait connaître un crédo en images du XIIIe siècle analogue au précédent, dont il a retrouvé des feuillets parmi les papiers de Montfaucon. On y voit figurer, en registres parallèles, des scènes de la vie du Christ rapprochées de leurs préfigurations bibliques. Ces images au trait sont d'un très beau caractère et appartiennent au même art que les miniatures du Psautier de saint Louis.

L. C.

1. V. Migne, t. LXXXIII, col. 99.

1. PP. Cahier et Martin, *Vitraux peints de saint Étienne de Bourges*. Paris, 1442.
2. T. XXXI, p. 213.
3. *Soc. nat. des Antiquaires de France*, 23 février 1907.

Correspondance.

Pologne.

Goworow, le 4 décembre 1907.

Monsieur le Rédacteur,

Le musée de la cathédrale de Plock vient de s'enrichir d'une riche collection de tableaux de maîtres. M. l'abbé Joseph Mrozowski vient en effet, de lui faire don d'une cinquantaine de peintures parmi lesquelles il y en a d'une grande valeur artistique. Permettez-moi d'y appeler l'attention des connaisseurs, et de vous en adresser un inventaire qu'ils trouveront peut-être à compléter par les noms des peintres manquant ou à modifier quant à la classification par école. Je remercie par anticipation les lecteurs de la *Revue* des renseignements qu'ils voudront bien me fournir.

Agréez, Monsieur le Rédacteur, l'expression de mes sentiments distingués.

A. Brykczynski.

Catalogue des tableaux offerts au Musée de la cathédrale de Plock, par M. l'abbé Joseph Mrozowski.

I. — École italienne.

1. La Ste Vierge apparaissant à S. Sébastien et S. Jérôme par l'Ange Allori dit Bronzino, 0,35×0,27 m. gravure.

2. Portrait du Prince Michel Poniatowski, évêque de Plock, frère du roi Stanislas, 0,64×0,69, par Marcel Baciarelli.

3. Moise fait sortir l'eau du rocher — toile — 1,03×1,45, par Jacob de Ponte dit Bassano.

4. L'Annonciation — toile — 0,31×0,40, par Pierre Berettini dit Pierre de Cortone.

5. Tête de Madone, 0,43×0,36 — gravure — par Annibal Carracci.

6. Palais style renaissance — toile — 1,06×1,36, par Viviano Codagora.

7. Réception des députés à la cour des Médicis à Florence, par Joseph-Marie Crespi.

8. Tempête sur mer — toile — 1,00×0,31, par Alexandre Magnasco.

9. La Sainte-Famille — toile — 0,49×0,38, par Charles Marasti.

10. Un bouquet de fleurs — toile — 0,88×0,62, peintre inconnu, XVIIe siècle.

11. Conseil de brigands — toile — 0,44×0,35 XVIIIe siècle — peintre inconnu.

12. Passage de la Mer Rouge, 0,50×0,38 — bois — par François Trevisani.

II. — École flamande.

13. Un bouquet d'oliers dans un vase 0,65×0,47 — toile — par François Eyckens ou Ykens.

14. Ecce Homo — gravure — 0,34×0,29, par François Franck.

15. Le couronnement d'épines — bois — 0,26½×0,40, par Jérôme Franck.

16. La reine Fomirys ordonne de plonger la tête de Cyrus dans du sang — toile — 1,23×0,90, peintre inconnu, XVIIe siècle, école de Rubens.

17. Portrait de 3 grands seigneurs espagnols — toile — 1,20×1,19, par Gérard Seghers, signé 56 G. S. F. 23.

18. Marchand de gibier — toile — 1,66×1,17, par Adrian Van Utrecht et Cornelis de Vos.

19. S. Joachim — sur bois — 0,43×0,32, par Otto van Veen-Venius.

III. — École hollandaise.

20. Un anachorète — toile — 0,34×0,30, par Arnold Boonen.

21. S. Paul — toile — 0,90×0,70, par Jean de Bray.

22. Le Christ avec la samaritaine — bois — 0,73×0,55, par Benjamin Cuyp.

23. Les joueurs au tric-trac — toile — 0,90×1,12, par Gijsbert van der Kuyl.

24. Nature morte — toile — 0,52×0,71, peintre inconnu.

25. Portrait d'une patricienne hollandaise, — XVIIe siècle 0,55×0,45 — toile — peintre inconnu.

26. Garde-manger — toile — 1,19×0,88, par Christophe Puytlinck.

27. Descente de la croix — bois — 0,50×0,36, XVIIe siècle — peintre inconnu.

28. Paysage hollandais — toile — 0,68×0,87, par Gillis Rombouts.

IV. — École allemande.

29. Sortie de chasse — toile — 1,01×1,33, par François-Joachim Beich.

30. Portrait d'un vieillard — bois — 0,55×0,46, par Baltazar Denner.

31. S. Antoine l'anachorète — bois — 0,29×0,19, par Christian-Vichelm Dietrich.

32. Portrait de la mère de Rembrandt, 0,16×0,12, par Christian Vichelm Dietrich.

33. Foire à Nuremberg, 0,37×0,44 par Jean-André Graff.

34. Un pendant du précédent, par le même peintre.

35. Un paysage, 0,26×0,17 — bois — par Norbert Grund.

36. Une tête de moine — toile — 0,50×0,40 par Jean-Karl Loth en Italie dit Carlo Loti.

37. Paysage représentant le coucher du soleil en Suisse, par Fréderic Rosenberg. En bas la signature du peintre et la date 1782.

38. Mariage mystique de Ste Catherine avec l'Enfant Jésus — toile — 0,78×0 95, par Jean Rotenhamer.

39. Bataille près d'Augsbourg — toile — 0,78×0,98, par Jean Philip Rugendas.

40. Jésus sur la croix, 1,05×0,72 — bois — par Hans-Léonard Schäufelin.

41. Paysage — 0,23×0,18 — bois — Maximilien-Joseph Schinnagel.

42. Pendant du n° 41, par le même peintre.

43. Paysage représentant une chasse aux canards — bois — 0,21×0,28, par Michel Wutky.

V. — École française.

44. Jésus guérit un paralytique — toile — 0,33×0,42, par Noël Coypel.

45. Escarmouche de cavalerie — toile — 0,40×0,32, peintre inconnu.

46. Pêche miraculeuse — bois — 0,54×0,74, par Jean Jouvenat dit Grand.

47. Une forêt, — 0,40×0,32 — peintre inconnu.

48. Jean-Baptiste Monnoyer. Bouquet de fleurs dans un vase, 0,94×0,69.

VI. — École polonaise.

49. Notre-Dame du S. Scapulaire — toile — 0,35×0,35, par Simon Crechowicz.

50. S. Roch, 1,57×0,82 — toile — par Casimir Wojniakowski.

Travaux des Sociétés savantes.

Société nationale des Antiquaires de France. — *Séance du 6 novembre 1907.* — M. Gauckler présente la photographie d'une mosaïque découverte en 1906 à El Haouria (Tunisie centrale).

M. Guebhard présente un dessin d'un bas relief en basalte déterré récemment à Evenos près de Toulon.

M. P. Monceaux présente au nom du P. Delattre et étudie des plombs byzantins trouvés à Carthage.

M. Héron de Villefosse fait une communication sur une inscription trouvée a Carthage.

Séance du 13 novembre. — M. Roman présente un disque en cuivre doré trouvé au bourg de Tallard (Hautes-Alpes) et donnant les armes de Bernardin de Clermont, comte de Tallard, mort en 1522.

M. Vauvillé entretient la Société d'une enceinte romaine à Chavigny, canton de Soissons (Aisne).

M. Vidier signale l'origine sénonaise et orléanaise d'un manuscrit de Ripoel, en Catalogne, et une carte de 1055 où la Gaule est désignée par quatre noms : Saône, Yonne, Loire et Sens.

Séance du 20 novembre. — M. Roman présente une reproduction d'un sceau du XIIe siècle de la commune de Meulan découvert à la Bibliothèque Nationale par M. Lauer et qui permet de rectifier une lecture et un commentaire donnés par Millin.

M. Monceaux communique, de la part du R. P. Delattre, une nouvelle série de plombs byzantins récemment trouvés à Carthage.

M. Pallu de Lessert communique la copie d'un fragment d'inscription trouvé aux environs de Carthage et l'estampage d'un autre fragment découvert dans les thermes de Madaure ; il signale l'importance des fouilles faites dans cette dernière localité sous la direction de M. Joly, architecte à Guelm.

M. Stein donne à la Société la primeur d'une découverte faites à Étampes au mois d'avril dernier et dont nous avons parlé dans notre livraison de novembre dernier (1) : il s'agit d'une peinture murale du commencement du XIVe siècle représentant une scène historique d'un certain intérêt au point de vue de l'histoire de l'art français.

M. Héron de Villefosse communique une note de M. Merlin sur des inscriptions trouvées aux environs de Medjez-el Bab (Tunisie). Il communique ensuite une lettre du R. P. Delattre datée du 30 septembre et relative aux fouilles que le savant correspondant de la Société poursuit à Carthage.

M. Mareuse présente à la Société un petit Christ en cuivre, trouvé dans les fouilles faites sur une place de Senlis située entre les arènes et le mur gallo-romain.

Séance du 27 novembre. — M. le comte de Loisne prouve par une charte des Archives du Pas-de-Calais que la règle de changer le millésime à Pâques a souffert quelques exceptions au moyen âge.

M. Prou lit une note de M. Germain de Maidy sur l'autel d'Avenos (Rhône).

M. le comte Durrieu fait part à la société d'une découverte qu'il a faite dans un récent voyage à Munich. Le beau manuscrit miniature par Nuslas de Bologne, vers le milieu du XIVe siècle, a été exécuté pour un prince de la maison de France et a appartenu ensuite au célèbre duc Jean de Berry.

Académie des Inscriptions et Belles Lettres. — *Séance du 30 octobre 1907.* — M. Léon Dorez établit que les peintures du magnifique psautier exécuté à Rome en 1542 pour le pape Paul III, et aujourd'hui conservé à la Bibliothèque Nationale, sont l'œuvre d'un artiste français, Vincent Raymond, de Lodève, qui travailla pour la chapelle et la sacristie pontificales depuis le règne de Léon X jusqu'à celui de Jules III, et peut être plus tard encore. M. Dorez croit avoir trouvé d'autres œuvres du même peintre ; il les publiera prochainement à la suite des miniatures du Psautier de Paul III, avec un essai bibliographique sur Raymond.

Séance du 8 novembre. — M. Dieulafoy, au retour d'un voyage archéologique en Galice, dans les Asturies et en Navarre, rend compte à l'Académie du résultat de ses travaux.

Il s'est, dit-il, attaché à étudier les monuments construits sous l'inspiration des princes chrétiens à mesure qu'ils refoulaient les Musulmans. Les documents qu'il rapporte permettent de faire voir combien, dès cette période reculée, fut manifeste l'influence qui s'affirma plus tard sous la

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1907, p. 430.

double forme meidjar et mozarabe, et surtout combien dans ces premières églises est apparente et dominatrice, l'action directe de la Perse sassanide, au dépens de laquelle s'était en partie formée elle-même la civilisation musulmane.

Le comte Durrieu entretien l'Académie du manuscrit des *Statuts de l'ordre de Saint-Michel* qui a été comme on le sait, récemment dérobé à la Bibliothèque de Saint-Germain-en-Laye. Laissant de côté la question du caractère d'art qui demanderait trop de temps pour être abordée, il étudie le volume au point de vue historique, en le rapprochant de toute une série d'autres manuscrits du même ordre qui sont dispersés dans diverses bibliothèques d'Europe. D'après les recherches de M. Durrieu, le manuscrit de Saint-Germain-en-Laye a été exécuté entre 1548 et 1550 pour le cardinal Charles de Lorraine, alors chancelier de l'ordre. Il faisait partie en 1725 des collections de Clairambault, acquises pour la Bibliothèque du Roi en 1755, mais qui ont malheureusement beaucoup souffert d'une épuration ordonnée en 1792. Deux très belles miniatures illustrent le livre Pour l'une d'elles, représentant la victoire de l'archange saint Michel sur le démon, l'artiste s'est inspiré du *Saint Michel* de Raphaël, aujourd'hui au Louvre, en introduisant à l'arrière-plan une vue du Mont Saint-Michel, qui était le siège officiel de l'ordre depuis sa fondation en 1469. L'autre miniature montre la tenue d'un chapitre des chevaliers de Saint-Michel, sous la présidence du roi Henri II. On y trouve le souvenir d'une sorte de restauration de l'ordre qui y fut opérée, en 1548, avec le concours très actif de ce même cardinal de Lorraine pour qui le volume a été illustré. A ce titre, la miniature constitue un véritable document historique.

Séance publique annuelle du 19 novembre. — M. Salomon Reinach, président en exercice, a ouvert la séance par le discours d'usage, dans lequel il a rendu un hommage ému à la mémoire des morts de l'année. Il a terminé en passant la revue des travaux que l'iniative de l'Académie a suscités.

M. Edmond Pottier a lu une communication du plus vif intérêt sur *Les Origines populaires de l'art.*

Séance du 22 novembre. — M. Heuzey fait connaître une très antique statue chaldéenne qu'il a pu reconstituer partiellement en raccordant à une tête anciennement découverte plusieurs fragments nouveaux.

M. Ph. Berger communique une note du R. P. Delattre, de Carthage, mentionnant la découverte de plusieurs stèles offrant un grand intérêt scientifique à divers points de vue. Plusieurs d'entre elles sont dues à la libéralité du consul d'Autriche à Tunis.

Séance du 6 décembre. — L'assistance, qui est très nombreuse, comprend beaucoup de membres d'autres Compagnies, venus pour apporter leurs félicitations à M. Léopold Delisle à l'occacasion du jubilé du cinquantième anniversaire de son élection, le 11 décembre 1857, en remplacement de Quatremère. M. Léopold Delisle avait alors à peine trente et un ans. Le président, M. S. Reinach, lui adresse une allocution pleine d'émotion et remet au jubilaire une médaille en argent, œuvre de Chaplain, frappée à la Monnaie. Sur l'avers est gravé le profil de M. Léopold Delisle. Sur le revers on lit cette inscription : « *Leopold Delisle, ob annos quinquaginta a cooptatione ejus in Academia inscriptionum gnaviter exactos, sodali optimo sodales 1857-1907.* »

M. Léopold Delisle répond par une allocution non moins émue et offre à l'Académie une étude de lui, en deux volumes, sur les origines de la Bibliothèque Nationale.

Il est impossible de ne point évoquer avec regret la mesure prise par le Gouvernement, il y a quelques années, qui éloigna brusquement M. Delisle de cette Bibliothèque nationale à laquelle il s'était dévoué corps et âme et où s'était écoulée sa vie. Lui-même ne peut s'empêcher d'y faire allusion en rappelant les heureuses années qu'il y passa avec Mme Léopold Delisle, la fille du grand Burnouf.

« La mort, dit-il, devait m'en séparer, quarante-» sept ans plus tard, le 11 mars 1905, *le même* » *jour où nous devions quitter la Bibliothèque* » *nationale...* »

Déjà en 1902, M. L. Delisle a eu un cinquantenaire, qui a été l'occasion d'une manifestation imposante, la plus honorable qu'il pût ambitionner. Il était encore Directeur administrateur général de la Bibliothèque nationale et il y avait cinquante ans qu'il était attaché au principal dépôt des trésors littéraires et scientifiques de son pays. Les félicitations affluèrent auprès de lui, non seulement de toute la France, mais du monde entier : témoignage de la reconnaissance des innombrables travailleurs que M. Delisle a obligés, mais surtout hommage de tous les amis de l'érudition à celui qu'ils admirent comme un de leurs maîtres les plus éminents.

M. Delisle représente l'idéal du bibliothécaire par l'intelligence et le zèle qu'il a déployés pour conserver et accroître les grandes collections nationales, comme pour les rendre de plus en plus accessibles et faciles à compulser. L'admi-

nistration de M. Delisle a fait époque dans les annales de la Bibliothèque.

Toutefois, le plus merveilleux est cette ardeur scientifique, que ni les soucis administratifs ni l'âge n'ont ralentie depuis soixante ans. A l'occasion du cinquantenaire de 1902, les amis de M. L. Delisle ont publié un beau volume contenant la bibliographie de ses publications de 1847 à 1902. Elle comprend mille huit cent quatre-vingt-neuf articles.

Académie royale d'archéologie de Belgique à Anvers. — M. Hymans, conservateur en chef de la Bibliothèque royale, a été élu président pour l'année 1908. M. Blomme, a été proclamé vice-président.

M. Comhaire a décrit longuement les fouilles entreprises récemment à Liége et que nous relations ailleurs (1) ; il en a fait connaître les importants résultats. Il a présenté de nombreuses photographies, des plans, des dessins et a même exhibé divers objets provenant des fouilles. Il a exprimé le regret que les travaux n'aient pas été exécutés d'une façon plus méthodique. On a fouillé un peu à l'aventure, sans but bien déterminé, simultanément sur de nombreux points et sans tenir compte d'une façon assez scientifique des résultats obtenus ; il est d'avis que pour d'importantes substructions les époques présumées d'édification devraient être rectifiées. Une fort intéressante discussion s'engage sur ce point entre les membres, ce qui permet, d'après les documents soumis, de reconstituer en quelque sorte chronologiquement la série des constructions qui se sont succédé à l'emplacement de l'antique cathédrale Saint-Lambert. On a été unanime, pour souhaiter, qu'au printemps prochain, lors de la reprise des travaux, les fouilles soient exécutées plus méthodiquement et que les résultats en soient consignés avec une précision scientifique entière.

M. le chanoine Laenen, traite ensuite des relations diplomatiques des Pays-Bas avec la France et l'Angleterre à l'époque d'Albert et Isabelle. Les récentes recherches qu'il a faites aux archives Impériales de Vienne, lui ont permis de fournir d'intéressants détails sur cette période, pendant laquelle, la décadence de la prospérité nationale s'accentua d'une façon déplorable.

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1907, p. 426; année 1908, p. 70.

Société archéologique de Nivelles. — M. E. Mathieu s'occupe des Tordeur, famille de fondeurs nivellois distingués, qui a fourni de nombreuses cloches aux églises du Brabant et du Hainaut. M. P. Wins donne une notice sur la fameuse horloge de l'église de Ste-Gertrude à Nivelles, où le jaquemart célèbre nommé *Jean de Nivelles* battait jadis les heures. D'après M. W., ce nom de Jean serait emprunté, non au chevalier de la légende dont les trois petits chiens sont, si populaires, mais au symbolisme religieux, qui consacrait les cloches au Précurseur : signalé aux amis de l'archéologie campanaire.

Bibliographie.

DIE BELGISCHEN JESUITENKIRCHEN, par J. Braun, S. J. Ein Beitrag zur Geschichte des Kampfes zwischen Gotik und Renaissance. — In 8° de 218 pp., 73 illustrations. — Fribourg en Brisgau. Prix : 5 frs.

L'influence des églises construites par les Jésuites au XVIe et XVIIe siècles, sur l'architecture religieuse de Belgique a été remarquée souvent. Aussi leur étude, si importante pour la transition du gothique à la Renaissance, a-t-elle tenté plus d'un archéologue. Cependant il restait à faire bien des recherches et à rectifier les erreurs que Schoy (1), Gurlitt (2) et d'autres, avaient accréditées dans des travaux autorisés. Le Père Braun a accompli cette tâche avec une science et une rigueur scientifique remarquables. Sa documentation, sérieuse et détaillée, amène à des conclusions irrécusables, qui, tout en n'étant pas entièrement nouvelles, n'ont jamais été aussi sûrement établies.

La première partie de son ouvrage décrit les églises que les Jésuites élevèrent en style gothique (3). Il manque à ces œuvres de la fraîcheur et du laisser aller, de la légèreté dans la superstructure, de la puissance dans les lignes, de la noblesse et de la pureté dans les formes. La cause, c'est qu'à l'époque où elles furent élevées le gothique se mourait.

Le premier architecte de cette période fut le frère Hoeimaker. Il naquit à Tournai en 1559 et mourut en 1626.

Il construisit ou projeta les églises de Tournai (consacrée en 1604) Valenciennes (1607), Lille (1610), Mons (1617), Gand (1619), Ypres (1625). Les deux premières subsistent seules aujourd'hui. Plusieurs de ces églises présentent trois nefs à toitures distinctes et une façade à trois pignons de même hauteur. L'absence de transept et de chapelles absidales en font des constructions simples, en rapport avec les besoins d'une église de Jésuites. Une modeste tour accoste le chœur. Le jubé, toujours en style de la Renaissance, occupe le fond de l'église.

Le Frère du Blocq, de Mons (1583-1656), se rattache avec le Frère Hoeimaker, aux traditions du moyen-âge. Cependant l'évolution vers les idées nouvelles est chez lui beaucoup plus sensible. Son talent, d'ailleurs plus développé, recherche la nouveauté. L'église de Luxembourg (1621) est une *Hallenkirche*, mais ses trois nefs abritées sous un même toit, chose peu commune dans la région, sont couvertes de voûtes luxueuses.

Fig. 1. — Tournai. Intérieur de l'église des Jésuites.

L'auteur restitue en outre au Frère du Blocq les églises du noviciat de Tournai (1611), d'Arras (1617), de Luxembourg (1621), de Maubeuge (1624), de Saint-Omer (1630), et les plans de beaucoup d'églises non exécutées.

Enfin un troisième groupe comprend les églises gothiques qui sont l'œuvre d'architectes étrangers à l'ordre. Ce sont les églises d'Armentières (élevée peu après 1623), de Cambrai (1576), Saint-Michel de Courtrai (1610), œuvre de Jan Persyn.

L'énumération de ces treize églises, dont une seulement appartient au XVIe siècle, ne suffit-elle pas pour renverser l'opinion de Gurlitt qui

1. Schoy, *Histoire de l'influence italienne sur l'architecture aux Pays-Bas*. Bruxelles, 1879.

2. Gurlitt, *Geschichte des Barockstils in Belgien, Holland, Frankreich und England*, Stuttgart, 1888.

3. Le Père Braun a eu recours pour l'étude de ces dernières à la belle étude de L. Serbat, *L'Architecture gothique des Jésuites au XVIIe siècle*, Caen, 1903.

fait des Jésuites belges les pionniers du style baroque. Celui-ci aurait passé à leurs yeux pour le seul style vraiment religieux et pour un puissant instrument de lutte contre l'hérésie.

Mais comment pouvaient-ils avoir le gothique en aversion, eux qui n'adoptent les éléments nouveaux que lorsque l'architecture belge s'en trouve imprégnée. Le Frère Hoeimaker, leur premier architecte, peut être justement qualifié de « gothique sévère » : chez lui les parties accessoires seules : jubés, portails, etc., sont traités dans le style nouveau, à une époque où la peinture et l'architecture civiles étaient complètement sous l'influence méridionale. Pourtant ce n'est pas l'ignorance qui lui dicta sa ligne de conduite. Un manuscrit de la Bibliothèque de Gand, dont le Père Braun lui attribue la paternité, révèle des connaissances architecturales variées et un goût esthétique développé. D'autre part, que de conceptions gothiques obsèdent l'imagination du Frère du Blocq, même dans ses créations les plus nouvelles.

Fig. 2. — Tournai. Façade de l'église des Jésuites.

Ainsi les vives colorations du jubé d'Arras ne décèlent-elles pas un artiste, plus habitué à la polychromie du moyen-âge que beaucoup de nos modernes restaurateurs. L'évolution esthétique de cet architecte résume d'ailleurs celle de l'architecture de son époque. Dans les églises des collèges de Luxembourg, Arras, du noviciat de Tournai, les éléments renaissance ont un rôle très accessoire. Par contre, à Maubeuge comme à Saint-Omer, l'évolution est telle que l'intérieur appartient tout autant à la Renaissance qu'au style gothique. La construction est restée gothique par le plan terrier, les voûtes à nervures, les résilles des fenêtres, la mouluration et par bien d'autres éléments. Mais, si l'on examine l'expression architecturale et les détails constructifs, le gothique est visiblement hors de la bonne voie et fait place aux nouvelles tendances.

Ce changement provient des influences ambiantes, auxquelles le frère du Blocq ne pouvait échapper, et non pas du caractère international de la Compagnie de Jésus, qui n'a ici aucune influence. La coutume d'expédier les plans à Rome, concernait le côté matériel et non le côté esthétique du projet. Le cas de l'église de Saint-Omer en est une preuve. Le caractère national, qui marque les origines du baroque tel qu'il se manifeste dans les églises des Jésuites, persiste d'ailleurs, même lors du complet développement du style.

Le Père Braun le prouve dans une deuxième partie de son ouvrage, traitant des églises de style baroque.

Parmi les architectes qui les construisirent, il faut citer le Père Huyssens, né à Bruges en 1577 et mort en 1637. Doué d'un talent naturel remar-

quable et au courant les idées artistiques de son époque, il édifia avec un luxe extraordinaire l'église d'Anvers et bientôt après, celles de Namur et de Bruges. Détail biographique intéressant et qui montre que la Compagnie de Jésus ne désirait nullement créer une école architecturale, le Père Huyssens dut résilier ses fonctions d'architecte parce que, d'après ses supérieurs, ses travaux, inspirés de l'art à la mode, étaient peu conformes à l'esprit de pauvreté de l'ordre. Cependant après deux ans, sur les instances réitérées de l'Infante Isabelle, il fut envoyé en Italie pour compléter ses connaissances architecturales.

Fig. 3. — Saint-Omer. Chevet de l'église des Jésuites.

L'église de l'ancienne abbaye Saint-Pierre (1633) à Gand, qu'on attribuait jusqu'à présent à Jan van Santen (1), est l'une des œuvres d'Huyssens postérieures à ce voyage.

1. Cette dernière assertion n'est pas tout à fait exacte. On ne peut pas dire qu'on a attribué jusqu'à présent l'église Saint-Pierre à Jean Van Santen, puisque dès 1864 le *Messager des sciences de Gand*, faisait connaître le Frère P. Huyssens comme le constructeur de cet édifice. C'est Pisson qui en a attribué les plans à Jean Van Santen d'Utrecht (*Annales de Belgique*, année 1819, page 367). Il n'a pas encore été démontré, que nous sachions, que Huyssens fut autre chose que l'exécuteur des plans de l'architecte de Paul V, appelé en Italie Giovanni Vazanti.

L. C.

Huyssens fut un des plus grands architectes belges du XVIIe siècle. Son chef-d'œuvre est la tour d'Anvers, incontestablement la plus belle tour en style baroque de la Belgique ; von Bezold la considère même comme l'une des plus belles qui existent dans ce style. La tradition a sanctionné ce jugement, en attribuant cette œuvre au grand Rubens. Schoy a malheureusement accrédité la légende. Il l'adopte sans contrôle et propose la tour d'Anvers comme un spécimen du style « Rubénien-Loyolite ». Ce style est une invention qui ne repose sur aucune donnée sérieuse.

Le Père Aguillon (1567), de Bruxelles, autre architecte de la Compagnie, fut un amateur de réel talent. Sous l'influence du milieu anversois, il abandonna le gothique qui avait eu d'abord ses préférences.

Le Père Hesius (1601-1690), d'Anvers, est surtout connu par l'église Saint-Michel de Louvain.

Dans la classification des églises baroques, il faut faire une place à part à celle de Douai (1591). Fait digne de remarque, cette église, une des premières que les Jésuites érigèrent en Belgique, fut construite en baroque italien, d'après des plans venus de Rome ; elle resta l'unique église de ce style en Belgique.

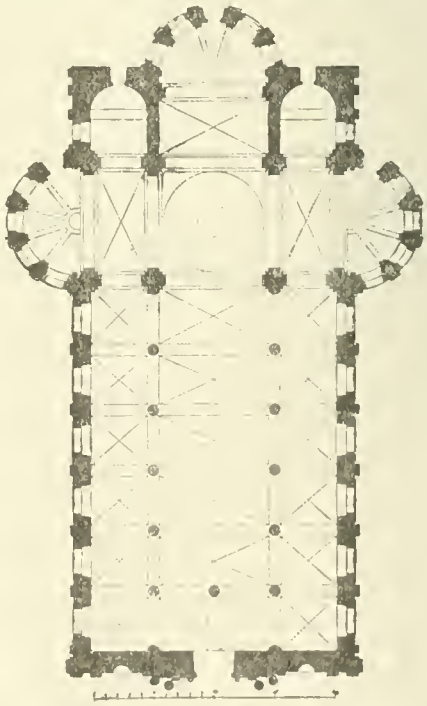


Fig. 4. — Louvain. Église Saint-Michel. Plan terrier.

L'auteur groupe les autres églises baroques en trois catégories :

Les églises de forme basilicale : Bruxelles, démolie (1620) ; Bruges (1641) ; Namur (1645) ; Louvain (1666) ; Liége (1700), démolie.

Les « Hallenkirchen » à trois nefs : Anvers (1621), remaniée ; Ypres (1644), démolie ; Malines (1674) ; Cambrai (1692).

Les églises à une seule nef : Maestricht (1614), Alost (1624) ; Lierre (1754) ; Aire (1687).

Le Père Braun termine cette deuxième partie de son ouvrage par une description remarquable du baroque belge tel qu'il se présente dans les

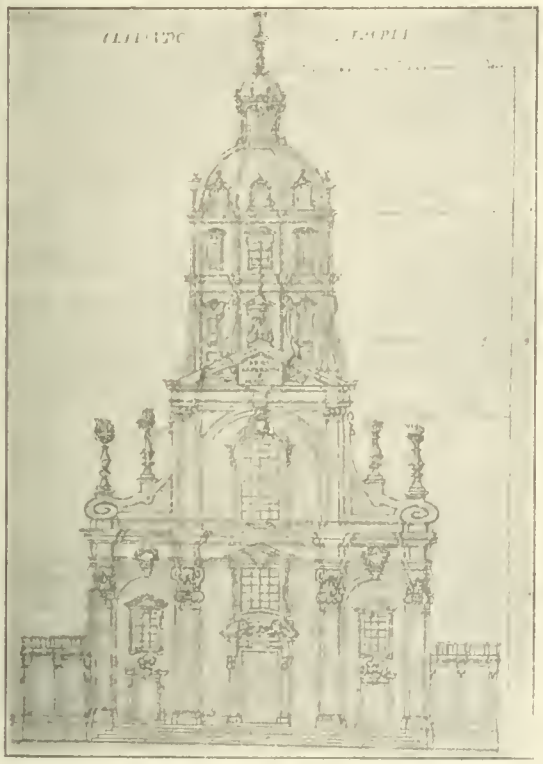


Fig. 5. — Louvain. Eglise Saint-Michel. Projet primitif de la façade.

églises des Jésuites ; nous ne pouvons assez conseiller la lecture de ces pages.

Le puissant système de piliers, l'écrasante superstructure, la monotonie et la pesanteur des voûtes du baroque romain contrastent tellement, avec le rythme plus gracieux des enfilades de colonnes élancées, avec la légèreté de la superstructure des constructions belges, qu'on n'aurait pu importer le nouveau style de toutes pièces.

Les Jésuites, pas plus que d'autres, n'auraient pu le faire. D'ailleurs les souvenirs de l'architecture du moyen-âge se retrouvent autant dans leurs églises, que dans n'importe quels monuments de l'époque. A ce point de vue, la comparaison avec des églises contemporaines, comme l'église des Riches-Claires, de l'ancien Béguinage, de Notre-Dame du Bon-Secours et de Notre-Dame du Finistère à Bruxelles, serait des plus significative.

Il suffit d'ailleurs d'examiner une de leurs églises, comme Saint-Michel à Louvain, pour s'apercevoir que depuis le plan terrier jusqu'aux voûtes des absides, tout le système constructif s'inspire des églises du moyen-âge et que l'ensemble se présente comme une église gothique habillée de Renaissance.

L'examen impartial des églises élevées par les Jésuites justifie ces conclusions du Père Braun : Les Jésuites n'ont jamais eu de style propre à leur ordre. Le soi-disant « Style-Jésuite » est une fable.

Leurs églises baroques ne sont pas la copie des églises italiennes. Elles sont au contraire fortement imprégnées de l'ancienne architecture gothique de Belgique ; elles démontrent l'existence d'un style baroque belge, essentiellement national.

Toutefois, il est peut-être exagéré de dire, avec le Père Braun, que les Jésuites ont été les derniers adeptes du style gothique en Belgique. Certaines parties de l'église Saint-Michel à Gand et de Saint-Martin à Alost, le cloître et la salle capitulaire de l'abbaye de Parc, pour ne citer que quelques exemples, prouvent que les traditions anciennes étaient vivaces en Belgique, en plein XVIIe siècle, ailleurs encore que dans la Compagnie de Jésus.

R. VERWILGHEN.

NURNBERG, von P. J. RÉE (3e édition) — AUGSBURG, von B. RIEHL — MUNCHEN von A. WEESE, chez Seeman à Leipzig.

La collection des *Villes d'art célèbres* publiée par la librairie Laurens de Paris jouit d'une réputation justement méritée ; sous une forme agréable, elle offre un résumé aussi méthodique que complet de l'histoire de l'art dans chacune des villes décrites.

La librairie Seeman de Leipzig a entrepris depuis plusieurs années une publication de même nature, sous le titre de *Berühmte Kunststätten.*

Déjà trente-six monographies ont paru ; le succès de cette publication est grand et justifié à tous égards. Moins connue peut-être dans les pays de langue française, elle mérite d'y être signalée à l'attention des amateurs d'art.

L'occasion nous en est fournie par la nouvelle édition de l'étude de M. Rée sur Nuremberg. L'éminent conservateur du Musée Germanique était mieux qualifié que tout autre pour tracer

un tableau de l'histoire artistique de sa ville : il s'est acquitté de sa tâche avec méthode et clarté.

Le caractère de la publication ne lui a pas permis d'étudier en détail tous les problèmes que soulèvent les origines et les premiers développements de l'art à Nuremberg. Mais il les a suffisamment indiqués pour ne laisser place à aucune critique fondée ; la partie bibliographique est très soignée ; elle fournit des éléments précieux de documentation à tous ceux qui s'intéressent à l'un ou l'autre point spécial.

L'illustration est abondante ; elle augmente dans une large mesure, l'intérêt de cette excellente monographie.

Nous adressons les mêmes éloges aux travaux de MM. Riehl et Weeze sur Augsbourg et Munich.

Comme M. Rée, ces auteurs n'ont pas voulu faire un guide quelconque à la disposition des voyageurs pressés ; leurs travaux constituent un exposé méthodique, clair, précis, intéressant de l'histoire de l'architecture, de la peinture, de la sculpture, voire de l'art décoratif dans chacune des villes qu'ils étudient.

Désormais, pas un voyageur consciencieux ne visitera Augsbourg, Munich ni Nuremberg sans emporter ces publications de la librairie Seeman. Nous les recommandons à l'attention de nos confrères de la Gilde de St-Thomas et St-Luc, qui visiteront la Bavière en 1908 ; leur lecture attentive les disposera à goûter tout le charme qui se dégage de ces vieilles villes, notamment Nuremberg avec ses vieux remparts, ses églises et son superbe Musée Germanique.

J. C.

EIN UNBEKANNTER CODEX DER VOEGESCHEN MALSCHULE IN AUGSBURG, par M. Kemmerich. Extrait de *Altbayerische Monatschrift*, 1907, pp. 57-96 et figures.

M. Kemmerich, déjà favorablement connu par ses travaux sur les miniatures du haut moyen âge, consacre une étude minutieuse et richement illustrée à un lectionnaire conservé dans le Musée de la cathédrale d'Augsbourg.

Il donne d'abord une description très nette de chacune des enluminures dont le manuscrit est orné ; puis il fournit des détails techniques sur leur exécution, il décrit l'iconographie des diverses scènes et il cherche à préciser l'origine, tant du lectionnaire que des œuvres qui lui sont apparentées.

Le manuscrit reproduit sans ordre chronologique des scènes de l'Évangile et des Actes des Apôtres. L'exécution des scènes et leur iconographie prouvent que l'œuvre appartient à l'École que les travaux de Vöge ont fait connaître. Ce sont les mêmes teintes plates, sans contours fortement accusés et aux ombres indiquées par de simples lignes. C'est aussi la même manière de traiter les encadrements, les fonds, les accessoires, les draperies et surtout les nus et les figures. La finesse des carnations porte même à croire qu'il s'agit ici d'un travail sorti d'un atelier florissant, ou datant de la bonne époque de l'école. Pour tous ces détails le manuscrit d'Augsbourg ne rappelle aucunement d'autres centres producteurs de miniatures : tels Ratisbonne et Echternach.

Le choix et l'ordre des sujets est le même que dans d'autres manuscrits de l'école étudiée par Vöge, et la manière de les représenter s'y retrouve souvent identique.

L'École de Vöge florissait vers l'an mille dans le sud-ouest en Allemagne. Guidé par des considérations très plausibles, M. Kemmerich considère Reichenau et Saint-Gall comme ses deux centres principaux. Le lectionnaire d'Augsbourg lui semble dater des années 1017 à 1042. Il paraît provenir de l'abbaye Saint-Michel à Bamberg. Là des moines expulsés de Reichenau l'auront enluminé, en même temps que certains autres manuscrits qui s'en rapprochent de très près.

R. M.

RAPPORT SUR LE CONGRÈS ARCHÉOLOGIQUE DE FRANCE A CARCASSONNE ET PERPIGNAN, par M. le Vic. de Ghellinck Vaernwyck. — In 8°, illustré de 126 pp. Anvers, Van Hille, 1907.

M. de Ghellinck suit assidument les *Congrès archéologiques de France*, et a l'habitude d'en rapporter à l'Académie royale d'Archéologie d'Anvers des rapports détaillés, des plus instructifs. Le dernier nous offre une étude très fouillée des monuments de Carcassonne et de Perpignan.

Les deux églises de la Ville basse de Carcassonne, St-Michel et St-Vincent, qui se dressent aux antipodes d'une bastide, sont des spécimens typiques du Midi, avec leurs nefs uniques d'une vingtaine de mètres d'ouverture, flanquées d'une tour latérale, et leurs voûtes basses appuyées sur des contreforts intérieurs, qui séparent des chapelles latérales surmontées d'un oculus.

La curieuse petite église à plan heptagonal de Rieux, est une rotonde romane avec collatéral circulaire dont les voûtes s'adaptent en quart de cercle à la couronne centrale. Faut-il la rattacher

au Temple de Jérusalem avec les rotondes des Templiers, ou à St-Vital de Ravenne et aux rotondes byzantines dont Aix-la-Chapelle est le plus beau type cisalpin, sinon le prototype (1)? Nous ne sommes pas en mesure de nous prononcer sur ce point.

Près de Rieux se voit la belle abbatiale cistercienne de Cannes, à nef unique, datant de 1232.

L'abbatiale de Saint-Hilaire de Corbières a une nef unique du XIIIe siècle, un chœur du XIIe en cul-de-four, un large transept, un beau cloître branlant du XIVe siècle, un logis abbatial où l'on voit un joli plafond à caissons polychromés.

La cité haute de Carcassonne n'est plus à décrire, et l'on a assez loué, en dépit de quelques fautes, la restauration de Viollet-le-Duc. Le joyau de la ville haute est Saint-Nazaire, comparable à Saint-Urbain de Troyes. Le chœur et le transept (1267-1321), forment une vraie châsse de pierre; le chœur rappelle la Sainte-Chapelle de Paris. Les piles de la nef romane, voûtée en berceau, sont alternativement cruciformes et rondes. Le transept contient plusieurs tombeaux, notamment celui de l'évêque Radulphe († 1266) avec sa statue, en costume épiscopal dans une niche, surmontée de la main divine bénissante.

* * *

Près de Narbonne est la pauvre abbaye cistercienne de Fondfroide, hier encore habitée, aujourd'hui menaçant déjà ruine; et combien d'autres sont vouées au même sort! L'église, bâtie en croix latine, est tout entière du XIIe siècle, dans le plan typique de l'ordre. La nef a cinq travées; elle est voûtée en berceau brisé, les bas-côtés en demi-berceau. Les colonnettes engagées dans les piles carrées sont curieusement arrêtées en encorbellement à deux mètres de hauteur du sol, à l'instar de ce qu'on voit à Silvacane. Dans les bras du transept on voit de grandes rosaces cisterciennes en quatre-feuilles. Le beau cloître date du XIIIe siècle.

La cathédrale de St-Just de Narbonne, commencée en 1272, est restée inachevée. L'influence du Nord y est évidente; néanmoins les chapelles rayonnantes sont couvertes en terrasses. Le chœur est un émule de Beauvais. On y admire les tombeaux de l'archevêque Pierre de la Jugier, du cardinal Guillaume Briçonnet, etc.

Les congressistes ont visité le très riche musée dit de Lamoriguier, qui occupait un beau vaisseau d'église bénédictine du XIIIe siècle, non voûté, mais offrant de grands doubleaux de pierre, qui supportent une charpente apparente jadis polychromée, comme au dortoir de Fontfroide et à Ste-Agathe de Barcelone. M. de Ghellinck signale dans son rapport l'imminence du danger provenant d'un des grands arcs, qui menaçait de s'écrouler. Depuis le Congrès, le malheur prévu est arrivé. L'église s'est effondrée, écrasant une des plus belles collections gallo-romanes de la France, et mettant fin, faute d'objet, au misérable conflit qu'elle avait suscité entre la municipalité locale et l'administration des Beaux-Arts.

L'église de St-Paul et de St-Serge est un édifice fortifié: nef du XIIe s., chœur du XIIIe, collatéral du XVIe s. La combinaison des voûtes de l'ambulacre est ingénieuse. On voit ici de fausses tribunes comme à Vignory (et, ajouterons-nous, comme à Tournus et à St-Piat de Tournai).

Un des objectifs du Congrès fut la vieille ville épiscopale d'Alet, ville privilégiée par son site superbe (Alet = *pagus electus*). Elle possède les ruines imposantes d'une abbatiale du commencement du XIIe siècle, devenue plus tard cathédrale. La partie la plus intéressante est l'abside, intacte, voûtée en cul-de-four, à cinq pans coupés, creusés de chapelles rayonnantes en forme de niches, comme au Puy et à St-Jean de Poitiers; celle du fond est particulièrement curieuse. On y voit des vestiges de stucs; à une arcade de portail on trouve des lions sculptés rappelant *l'actum inter leones* des chartes, comme ceux de St-Porchaire et de Ste-Radegonde de Poitiers, de Parthenay-le-Vieux, de Limoges, du Mans et d'Arles-sur-Tech.

Le cloître roman d'Elne est une des gloires archéologiques du Midi de la France. Le talent descriptif de M. de Ghellinck s'y donne libre carrière. L'église d'Elne est à trois nefs, de sept travées, sans transept, terminée par une abside avec deux absidioles; l'abside est fortifiée; la voûte est en berceau avec doubleaux, les bas-côtés sont voûtés en quart de cercle.

* * *

La seconde partie de l'excursion eut pour centre Perpignan. L'église des Carmes, à une nef, est du commencement du XIVe siècle; des arcs transversaux soutiennent la toiture. Le palais « du roi » et sa chapelle offrent des magnificences que nous ne pouvons retracer ici. L'église de la Réal est à une nef, du type déjà décrit, ainsi que celle de St-Jacques

L'église de Saint-Jean a la forme typique de la contrée, dans des proportions magnifiques, avec ses quatorze chapelles latérales entre les gigantesques contreforts internes, son abside à

1. Il paraît que la rotonde d'Aix-la-Chapelle a été précédée par le Valkhof à Nimègue, comme l'a montré M. Plath (V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1895, p. 475.)

sept pans, son transept avec absidioles et sa belle voûte garnie de vases acoustiques. Nous avons parlé naguère de « Vieux-Saint-Jean » à propos de la notice de M. A. Mayeux (1). Près de Perpignan s'offrent aux archéologues les ruines de l'abbaye de Saint-Michel de Cuxa. On y voit, ainsi qu'à Prades, une tour du style lombard. Villefranche-le-Conflent a aussi une église romane curieuse. L'abbatiale de Vernet est en pleine restauration ; cette petite église, du commencement du XIe siècle, est d'un grand intérêt ; elle offre deux étages superposés.

La visite de l'abbaye de Saint-Martin de Carrigou formait l'étape finale du Congrès, dont M. de Ghellinck a su bien enregistrer les travaux dans son consciencieux rapport.

L. C.

DER HEILIGE KREUZWEG VON PROFESSOR HEINRICH WADERE. — SAINT CHEMIN DE LA CROIX PAR H. WADERE, par A. BIGELMAIR. — *Gesellschaft für christliche Kunst.* — Karlstrasse, 6, Münich, 1906. — Prix : 1 M.

Ce livret n'est autre chose que la reproduction du chemin de la Croix exécuté par M. Wadere pour l'église St-Benno à Munich avec introduction et texte par M. Bigelmair. Le travail a été exécuté en petit granit de Lyon. Les groupes sont riches et pénétrés d'un sentiment religieux qui fixe l'attention.

HUBERT AND JOHN VAN EYCK, their life and work, par W. H. JAMES WEALE. — 41 pl. et 99 illustrations. — London, John Lane, The Bodley Head, Vigo Street, W. — Prix : 5 £ 50.

Il y a bientôt un demi-siècle que M. W. H. James Weale, alors qu'il habitait Bruges, entama ses patientes recherches sur l'histoire de l'art des Pays-Bas qui devaient lui laisser récolter une si ample moisson de découvertes et lui assurer une belle part de sa grande notoriété. Avant lui Memlinc n'était connu que sous le nom d'un certain Hemling venu à Bruges en soldat blessé. Les Van Eyck passaient comme des héros légendaires, et Roger Van der Weyden n'était rien plus qu'un nom. La plupart des autres grands artistes néerlandais ou étaient entièrement oubliés ou n'étaient cités qu'à propos d'œuvres qui n'étaient pas les leurs. Il ressuscita Gérard David et lui rendit ses principales œuvres attribuées jusqu'alors à Memlinc. Par la publication dans le « Beffroi » de nombreux et importants documents tirés des anciennes archives il mit au jour toute l'origine et le développement de l'école néerlandaise du XVe siècle. Tous les savants d'Europe reconnaissent en M. Weale l'initiateur des recherches si nombreuses et si fécondes faites depuis dans ce domaine. C'est à lui qu'on doit en grande partie que les chefs-d'œuvre de cette école, exposés à périr il y a cinquante ans par la négligence de leurs possesseurs, sont classés aujourd'hui parmi les plus précieux trésors des musées d'Europe et des États-Unis.

Aussi la présente publication, fruit de ses longues années d'expérience et de ses études sur les Van Eyck, constitue un événement d'une importance considérable pour ceux qui s'occupent de l'histoire de l'art. Récemment et depuis que l'attention a été appelée sur les œuvres des primitifs Français, des écrivains peu au courant ont donné le jour à des théories étranges sur les écoles des Pays-Bas, théories qui ne tiennent pas debout devant les faits des documents d'archives qui sont publiés ici intégralement et où les peintures mises en discussion sont reproduites. Le livre sera indispensable à tous les chercheurs et constituera un monument des études de prédilection de l'auteur.

Périodiques.

DIE CHRISTLICHE KUNST. 4e année, liv. I, II et III, Oct.-Nov.-Déc., 1907.

Il existe en Allemagne un mouvement très intense tendant au renouvellement de l'*Art chrétien* et qui trouve sa plus forte expression dans la « Gesellschaft für christliche Kunst », dont le siège est à Munich. La Société possède une revue d'Art chrétien « *Die christliche Kunst* » paraissant tous les mois avec au moins 32 pages de texte richement illustrées (1). La Revue est entrée depuis le mois d'octobre dans sa quatrième année, et par la variété des sujets traités autant que par le grand nombre d'œuvres d'art chrétiennes reproduites, elle a dû satisfaire les plus difficiles.

Nous remarquons dans la première livraison de cette année un article, par Fr. J. Schmidt, relatif à la construction primitive de l'église abbatiale bénédictine Sainte-Marie et Saint-Nicolas à Laach. Il est généralement admis que cette

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1906, p. 258.

1. *Die christliche Kunst.* Librairie de la « Gesellschaft für christliche Kunst » Karlstrasse, 6, à Munich. Prix : 16 francs par an.

église fut dès son origine couverte en voûtes d'ogives. L'auteur démontre qu'au contraire l'édifice fondé en 1093 et consacré en 1156 était du type basilical à trois nefs comportant deux rangées de colonnes et couvert par un plafond horizontal en bois. Les piliers avec voûtes maçonnées des nefs remplacèrent les colonnes et plafonds plats dans les dernières années du XIIe siècle.

M. Schmidt en passant fait remarquer que la largeur des travées va régulièrement en augmentant vers le chœur, et il croit y voir une disposition voulue par le constructeur, pour augmenter l'effet perspectif, et partant, l'aspect de grandeur de l'édifice ; il signale l'existence d'un arrangement analogue dans l'église bénédictine de Peterlingen, diocèse de Lausanne. Nos lecteurs connaissent les études de M. Goodyear sur les *Raffinements architecturaux* dans les monuments du moyen-âge ; sa thèse très controversée, admise par MM. Choisy et Enlart, combattue par MM. de Lasteyrie, Lefebvre-Pontalis et Bilson, se trouverait ici corroborée. Nous comptons d'ailleurs publier prochainement quelques-unes des découvertes faites par M. Goodyear.

En rendant compte de l'exposition d'art tenue à Düsseldorf en 1907 M. K. Bone fait valoir les œuvres religieuses exposées et montre en passant combien il est choquant de voir dans ces grandes exhibitions le nu indécent coudoyer des tableaux essentiellement chrétiens. Il serait beaucoup plus digne et plus avantageux pour les artistes chrétiens de n'envoyer leurs œuvres que dans les seules expositions réservées exclusivement aux productions de l'art chrétien. Telle l'exposition qui s'ouvrira dans la même ville en août 1908, à l'occasion du grand landdag catholique et pour laquelle on fait appel aux artistes chrétiens de tous pays. D'ailleurs la question de la création d'un local pour des expositions d'art chrétien et d'une école pour l'enseignement de cet art se trouve à l'ordre du jour de cette assemblée générale des Catholiques Allemands. Que sera cette école ? Se contentera-t-on d'y donner quelques cours oraux d'histoire de l'art, d'archéologie, d'iconographie, d'exégèse, etc., ou bien en fera-t-on un atelier-école? Pour nos amis d'Allemagne, nous ne pouvons mieux faire que de répéter ici ce qu'écrivait notre Rédacteur M. L. Cloquet dans notre livraison de septembre 1906, page 333.

« A notre avis, tous ces efforts généreux et admirables d'hommes aussi distingués que dévoués à la religion, risquent de rester à peu près stériles, et cela, parce qu'ils ne se placent pas sur le véritable terrain.

A quoi peuvent-ils aboutir, sinon à améliorer un peu la qualité, au point de vue du sentiment religieux, des produits artistiques éclos dans des milieux profanes, sous l'influence du régime actuel, qui a pour base l'hérésie de l'art pour l'art ?

Le grand art chrétien ne doit pas s'alimenter des fantaisies religieuses des très fins et très délicats artistes qui font des toiles pour les expositions et des morceaux de sculpture susceptibles, grâces à un beau souffle pieux, d'être utilisés d'aventure dans une église.

L'*art chrétien*, tel qu'on le concevait au moyen-âge, et tel que nous devons aspirer à le restaurer, est un ensemble harmonieux où l'architecte, le sculpteur, le peintre, le verrier, l'orfèvre, le mosaïste, et tous les auxiliaires de l'œuvre monumentale concertent leurs efforts, dans une discipline parfaite, pour un but bien défini d'avance ; et les ouvriers de ces grandes œuvres devraient être des êtres spéciaux, consacrés par vocation à la glorification du Seigneur à l'aide de leur ciseau et de leur pinceau. L'idéal de l'art religieux n'est pas atteint parce que dans une figure, peinture ou sculpture, le fin amateur peut saisir le souffle de l'âme et le « frémissement de la spiritualité rayonnante. » Il leur faut plus et moins. Il leur faut la splendeur décorative, il leur faut l'harmonie des arts associés, il leur faut l'empreinte unique d'un même style dans un vaste concert monumental, il leur faut l'enseignement complet de vastes pages iconographiques, tout imprégnées de doctrine chrétienne ; il leur faut l'hommage commun des artistes affinés et des humbles artisans, dans une œuvre où chaque détail est soumis à un rigoureux programme sous une discipline supérieure. Le grand art chrétien a donc besoin d'artistes formés pour lui dès le jeune âge, éduqués exclusivement pour l'œuvre religieuse, imprégnés de son idéal, soumis à toutes ses règles. Il faut donc nécessairement créer l'atelier-école. Les grands génies de l'art, les artistes célèbres ne lui sont pas absolument nécessaires. Selon nous la marche à suivre est de former une nombreuse génération d'humbles artisans chrétiens, d'ouvriers épris de foi et d'idéal, attelés à une œuvre bien plus décorative que transcendante. De leurs rangs surgiront de grands talents, peut-être des génies. En attendant ils décoreront dignement la maison du Seigneur, qui sera belle, mais n'aura rien de commun avec un musée.

Notons dans la 2me livraison, un article très intéressant du docteur H. Halland. En quelques pages, l'auteur nous esquisse la vie de la grande Sainte Élisabeth et montre par de nombreuses et belles illustrations comment ses vertus et ses mérites ont été chantés à travers les siècles par tous les beaux arts ; les artistes chrétiens modernes n'ont pas négligé ce thème.

Dans le présent numéro de notre *Revue*, il est rendu compte d'un livre intéressant du Père Braun sur les églises construites en Belgique par les Jésuites. Au cours de ses recherches sur les productions architecturales des Jésuites allemands, le même auteur fut amené à étudier les œuvres d'un Frère lai de son ordre dont le nom était peu connu jusqu'à nos jours. Dans la livraison de décembre, le Père Braun fait valoir toute l'activité artistique du Frère J. Hörmann et publie les principales de ses œuvres, autels, confessionnaux et autres meubles d'églises.

Comme nous le disions plus haut, une riche illustration donne à « *Die christliche Kunst* » un

attrait particulier. Il serait à souhaiter cependant que les figures soient plus directement encadrées de leur texte, lequel ne paraît souvent que dans des livraisons subséquentes.

E. C.

L'ART FLAMAND ET HOLLANDAIS.

Nous avons fait connaître récemment, d'après une découverte de M. Maurice Houtart, un genre spécial de produits de l'art des peintres tournaisiens du XVe siècle, savoir des grandes peintures historiées, destinées à être suspendues pour le décor des églises, et à servir de cartons de tapisserie (1).

M. C. J. Holmes, directeur du *Burlington Magazine*, a publié dans le numéro du mois d'août dernier une note sous ce titre : *Une peinture de l'école de Tournai*, attribuée à l'école de Roger de la Pasture. Il s'agit d'un fragment d'une pareille toile, peinte à la détrempe et conservée dans la librairie de *Christ Church*, à Oxford.

D'autre part, on rencontre dans les collections publiques et privées, par douzaines, des répliques d'une composition familière à l'école de Tournai, et dont l'original fut sans doute une œuvre de Roger Van der Weyden. Il s'agit de la mise au tombeau du Sauveur, telles que celle d'Hugo Van der Goes du musée national de Naples, et celle du musée de Tournai. La peinture d'Oxford nous montre deux personnages de ce groupe dramatique, la Vierge et S. Jean. M. James Weale propose d'y voir une œuvre de l'école de Tournai. M. J. Destrée, au contraire, s'attache à établir, dans un article inséré dans la *Revue de l'art flamand et hollandais* du 15 novembre, que le morceau doit être mis à l'actif de Van der Goes. Même il révèle d'une manière spéciale la maîtrise de cet artiste et le caractère relativement très moderne de son talent, comparativement à celui de Roger. « On sent que Hugo a manifestement progressé et que, s'il a encore des attaches avec Roger par la manière de concevoir, il est en voie d'acquérir une personnalité des mieux définies. Le type de Marie s'éloigne de celui beaucoup plus noble des maîtres tournaisiens... ; il est si réel et la douleur que le peintre a rendue, si humain, si accessible à notre compréhension, qu'on oublie la rudesse, j'allais dire la vulgarité du masque. Le titre de saint Jean a même, si je ne m'abuse, un sentiment de modernisme résultant d'une étude d'après nature, exempte de toute atténuation conventionnelle. »

Dans la même livraison, M. A. Goffin donne un article détaché d'un travail d'ensemble que ce critique distingué va faire paraître sur Thierry Bouts. Nous attendrons l'ouvrage complet pour en rendre compte.

Nous dirons enfin quelques mots de l'étude commencée par M. Th. M. Roest Van Limburg sur les anciens palais de Nassau en Belgique. On voit en bordure de la Montagne de la Cour à Bruxelles un reste de la chapelle, éclairée encore par quatre fenêtres gothiques à trois lumières partagées par des meneaux flamboyants. A l'intérieur, il subsiste une jolie galerie du style gothique tardif. Cette chapelle de St-Georges est la dernier reste de l'hôtel du comte de Nassau à Bruxelles, dont le musée moderne et les archives royales occupent l'emplacement. Ils ont pour origine un burg construit au XIVe siècle par Guill. de Duivenvoorde, et qui fut rasé par le comte Engelbert II pour faire place au nouveau palais. On n'en connaît pas l'architecte ; néanmoins les comptes de l'église de St-Sulpice de Diest mentionnent Wilhelm de Veschere ou de Visschere, maître-maçon du seigneur de Nassau, lequel devint plus tard maître des maçonneries de la ville de Bruxelles.

Quoi qu'il en soit, la construction du palais de Nassau à Bruxelles dura longtemps : on y travaillait déjà en 1481, et en 1504 l'ouvrage était loin d'être achevé ; on y travaillait encore en 1524 ; on s'occupait alors précisément de la chapelle St-Georges. La construction fut terminée par Henri III en 1526.

Le corps principal, bâti en pierre dure, en gothique de la dernière époque, était carré ; il enfermait une galerie à arcs surbaissés sur colonnes cylindriques ; il avait deux étages de fenêtres rectangulaires à croisillons, et une vaste place intérieure. Il y avait deux tours, l'une hexagonale, l'autre octogonale, toutes deux terminées en flèches piriformes.

L'aile occidentale avait un pignon à gradins flanqué de deux tourelles. La méridionale était longée par une de ces galeries hautes, qu'on retrouve dans les différents palais de Nassau en Hollande.

Dans l'aile Nord (Montagne de la Cour) s'ouvrait l'entrée principale, dans un avant-corps de deux étages flanqué de tourelles. Cette demeure était semblable aux *Steenen* des chevaliers des XIIIe et XIVe siècles, mais l'appareil militaire y avait fait place à des motifs décoratifs, le créneau, à des balustrades ; de grandes croisées avaient remplacé les petites fenêtres. Un inventaire donne une haute idée de la richesse du mobilier, qui comprenait, entre autres, certain parement d'autel en tapisserie bruxelloise, actuellement conservé au musée du Cinquantaire, et que M. J. Destrée a identifié.

---

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1907, p. 326.

Dans la livraison suivante, l'auteur vient le palais ou plutôt le pied à terme des comtes de Nassau à Malines, moins important que celui qui précède.

L. C.

THE BURLINGTON MAGAZINE [1], juillet 1906.

Second et dernier article de l'étude de M. W. H. James Weale sur l'exposition de l'Art néerlandais au Guildhall.

Importante étude sur l'exposition de l'art allemand primitif au Burlington Club. M. Lionel Cust a traité l'art primitif de Bohême; M. Aymer Wallace, l'art antérieur à Dürer; M. C. Ricketts, Dürer et ses successeurs.

M. W. H. James Waele donne de nouveaux détails biographiques sur la miniaturiste Livina Benninck, fille de Simon, et épouse du miniaturiste George Teerlinc.

5e article sur *Les Miniaturistes anglais*, par sir Richard-R. Holmes. Reproduction de 14 portraits peints par Samuel Cooper, parmi lesquels son propre portrait et quatre portraits de Cromwell.

Œuvres d'architecture en plomb, par M. Lawrence Weaver, 7e article : *Les Clochers en plomb de l'Écosse.*

Le Maître des Moulins, par Roger Fry. L'auteur reproduit une charmante *Annonciation* inédite, de la collection de MM. Dowdeswell, qui lui paraît être antérieure au voyage d'Italie (1494) et postérieure à la *Nativité* d'Autun.

L'auteur profite de l'occasion pour rapprocher la *Vierge avec des saints*, d'Incehall, exposée au Guildhall en 1906, d'une *Vierge avec l'Enfant, un donateur et un évêque*, qui appartient au musée Calvet, d'Avignon, et qui a paru à l'Exposition des Primitifs français, sous le n° 85.

1. D'après la *Chronique des Arts.*

(Septembre). — Sir Richard R. Holmes continue son étude sur le miniaturiste Samuel Cooper.

Les Ambons de Ravello et de Salerno, par M. J. Tavenor-Perry.

Quelques médaillons de Pastorino de Sienne, par M. G.-F. Hill.

Un vieux coffre espagnol sculpté, par M. G.-C. Williamson.

(Octobre). — *Un livre d'esquisses du XIVe siècle*, par M. Roger-E. Fry. Ce livre, de la fin du XIVe siècle, est considéré par l'auteur comme aussi intéressant que l'album de Villard de Honnecourt l'est pour le XIIIe. Attribué, non sans raison, par M. R. Fry à André Beauneveu, il vient d'être acheté à Paris par M. Pierpont Morgan, l'un des mieux inspirés et certainement le plus actif parmi les acheteurs américains d'objets d'art. Le B. M. reproduit dans leurs dimensions exactes les neuf dessins de ce livre, et ces reproductions, sans être parfaites, sont assez belles pour donner une idée de ces œuvres exquises et fortes. Nous espérons que le vendeur aura conservé le droit de donner et de vendre des photographies de ces trésors.

(Novembre). — *Les Clochers en plomb de Londres*, par M. Lawrence Weaver.

Les primitifs catalans, par M. A. van de Put.

Notes sur l'étude de Titien, par M. Herbert Cook. Le savant écrivain d'art fait observer avec grande raison qu'une histoire de l'art de Titien et même de l'art vénitien sera impossible à écrire tant qu'on n'aura pas remplacé par 1489, pour la date de la naissance du maître, celle de 1477, généralement acceptée. L'auteur étudie plusieurs ouvrages de Titien méconnus ou oubliés.

Etude remarquable sur l'Exposition historique de Nuremberg, par M. S. Montagu Peartree.

M. Sydney-J.-A. Churchill étudie *Giovanni Bartolo de Sienne*, orfèvre et émailleur.

1. Note sur le *Miniaturiste français Honoré*, par M. S. C. Cockerell (fin du XIIIe siècle).

ERRATA. — Page 411 de notre précédente livraison, 1ère colonne, ligne 34, au lieu de : *après le XIe*, veuillez lire : *dans le cours du IXe* ; ligne 42, au lieu de : *XIe*, veuillez lire : *IXe*.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Butler (H.). — The Tychaion at SS. Sana ménand; the plan of early Churches in Syria. — Paris, 1906.

Cros Mayrevieille (F.). — De la protection des monuments historiques ou artistiques, des sites et des paysages. — Larose et Tenin, Paris.

Delattre (P.). — Le culte de la Sainte Vierge en Afrique, d'après les *monuments archéologiques*. — In-8°, 233 pp. — Desclée, De Brouwer et Cie. Paris.

Essling (d'). — Études sur l'art de la gravure sur bois a Venise de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe. — Leclercq, Paris.

Labande (L.). — L'église Notre-Dame des Doms d'Avignon de l'origine au XIIIe siècle. — Imprimerie nationale, Paris.

Laroche. — Un sculpteur religieux : M. Bouriché. — Sirandeau-Angers.

Lefèvre (E.). — La façade occidentale de l'église de N.-D. d'Étampes. — Picard, Paris, 1907.

Moret (le Chan.). — Histoire de Saint-Menoux. — In-8°, 533 pp., 69 pl. Crépin, Leblond, Moulins.

Rachou (H.). — Les statues de la chapelle de Rieux et de la basilique Saint-Sernin au musée de Toulouse. — In-4°, 32 pp., 25 fig. Privat, Toulouse.

* Richard (J.). — Notices sur quelques artistes Lavallois du XVIIe siècle. Les constructeurs de retables. — In-4°, 84 pp. Goupil, Laval, 1907

Saint-Paul (A.). — Les origines du gothique flamboyant en France.— In-8°. Delesques, à Caen.

Soyez (E.). — Les monuments de Saint-Martin a Amiens. — In-8°, 47 pp., 3 pl. Yvert, Amiens.

* Walbock (L'abbé G.). — Oculi et armoires eucharistiques en Lorraine. — In-8°, 52 pp.

Allemagne.

Anderson (J.) et Spiers (R.). — Die Architektur von Griechenland und Rom. — 1 Band. Hiersemann, Leipzig, 1905.

Baumgarten (P.) et Swoboda (H.). — Die Katholiche Kirche auf dem Erdenrund. — 88 pl., 770 fig. Allgemeine Verlags-Gesellschaft. München.

Baumeister (E.). — Rokoko-Kirchen Oberbayerns. — 31 fig. Heitz, Strasbourg.

* Bigelmair (A.). — Der Heilige Kreuzweg von professor Heinrich Wadere. — Saint Chemin de la Croix par H. Wadere. *(Gesellschaft für christliche Kunst)*. — Karlstrasse, 6, Münich, 1906. Prix : 1 M.

* Braun (J.), S. J. — Die Belgischen Jesuiten Kirchen, ein Beitrag zur Geschichte des Kampfes zwischen Gotik und Renaissance. — In-8° de 218 pp., 73 illustrations. Fribourg-en-Brisgau. — Prix : 5 frs.

Bürtner (R.). — Geschichte der Kirchlichen Kunst. — 74 fig. Van den Loeck en Ruprecht, Göttingen.

Drinkwelder (Cl.). — Choralnoten Wandtafel. — Schwann, Dusseldorf.

Eichholz (P.).— Das ælteste deutsche Wohnhaus. — In-8°, 109 fig. Heitz, Strasbourg.

Ficker (J.). — Denkmæler der elsæsischen Altertums-Sammlung zu Strasburg. — 52 pl. Beust, Strasbourg.

Fink. — Die Christus-Darstellung in der bildenden Kunst. — In-8°. Aderholz, Breslau.

Frydrychowicz (R.). — Geschichte der Cistercienserabtei Pelplin, ihre Bau u. Kunstdenkmæler. — 109 fig., in-8°. Schwann, Düsseldorf.

Gabelentz (H.). — Die Kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter. — Heitz, Strasbourg, 1907.

Guyer (S.). — Die christlichen Denkmæler des ersten Jahrtausends in der Schweiz. — 31 fig. Dieterich, Leipzig.

Haseloff (A.). — Die Glasgemælde der Elisabethkirche in Marburg. — 21 pl. Spielmeyer, Breslau.

Humann (G.). — Die Beziehungen der Handschriftornamentik zur romanischen Baukunst. — In-8°, 96 fig. Heitz, Strasbourg.

* Kaufmann (C.).— Zweiter Bericht ueber die Ausgrubung der Menasheiligtuemer in der Mareotiswueste. — Kairo, 1907.

* Kemmerich (M.). — Ein unbekannter codex der Voegeschen Malschule in Ausburg. (Extrait de *Altbayerische Monatschrift*). — 57-96 pp. et figures, 1907.

Mader (E.). — Die Kunstdenkmæler des Königr.-Bayern. — In 8°, 74 fig., Oldenbourg.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Mâle (E.). — Die Kirchliche Kunst des XIIIe Jahrh. in Frankreich. — 127 fig., in-8°. Heitz, Strasbourg.

Mohrmann et Eichwede. — Germanische Fruehkunst. — 120 phot., 12 pl. Tauchnitz, Leipzig.

* Rée (P. J.), Nurnberg, 3e édition. — Riehl (B.), Augsburg. — Weese (A.), Munchen, chez Seeman, Leipzig.

Renard (Ed.). — Seemanns berühmte kunststætten. — 188 fig. Cologne, 1907.

Rothes (W.). — Die Madonna in ihrer Verherrlichung durch die bildende Kunst. — Bachem, Cologne.

Schwann [L.). — Choral Buecher in genauer Ubereinstimmung mit der Editio Vaticana. — Schwann, Düsseldorf.

Schuette (M.). — Der schwæbischen Schnitzaltar. — Heitz, Strasbourg, 1907.

Springer (A.). — Handbuch der Kunstgeschichte. — 900 fig. Seemann, Leipzig.

Stückelberg (E.). — Die Katakomben-Heiligen der Schweiz. — Kempten, 1907.

Ton Sybel (L.). — Christliche Antike. — Erster Band, 4 pl., 55 fig Marburg, 1906

Wettbewerbe der deutschen Gesellschaft fuer chrisliche Kunst. — 70 fig., 36 pp. — Projets des concours pour le grand autel de Feucht, pour les églises de Sondersfeld, Ingolstadt et Achdorf. — Librairie de la *Gesellschaft fur christliche Kunst.* Munich, 1907.

Wurm (A.). — Meister u. Schuelerarbeit in Fra Angelicos werk. — Heitz, Strasbourg.

Angleterre.

Belcher (F.). — Essentials in Architecture, an analyses to the principles and qualities to be looked for in Buildings. — In-8°, 44 pp., 30 fig. Batsford, 94 high, Holborn, London, 1907.

Bumpus (T.). — The Cathedrals and Churches of Northern Italy. — Laurie, 1907.

* James Weale (W. H.). — Hubert and John Van Eyck, their life and work. — 41 pl. et 99 illustrations. London, John Lane, the Bodley Head, Vigo Street, W. Prix : 5 £ 50.

Rossi (L.). — The Sanctuario of the Madonna di Vico. — Avec planches, gr. in-8°. Macmillan.

Strong (A.). — Roman sculpture from Augustus to Konstantine. — In-8°, Duckworth.

Italie.

Ozzola (L.). — Manuale dell' arte cristiana. — 63 fig Florence, 1906.

Rivoira (G. T.). — Le origini dell' architettura Lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltr'Alpe. — In-4°, xi et 669 pp. 652 grav. et 7 pl. Roma, Loescher, 1907.

Rusconi (J.). — Sandro Botticelli. — Avec planches, in-8°, Bergamo.

Sabatini (J.). — La chiesa di S. Salvatore in Thermis. — Filippuci, Rome, 1907.

Venturi (L.). — Le origini della pittura veneziana. — Venise, 1907.

Belgique.

* Ghellinck Vaernewyck (Vic. de). — Rapport sur le Congrès archéologique de France a Carcassonne et Perpignan. — In-8°, illustré de 126 pp. Van Hille, Anvers, 1907.

Chronique. SOMMAIRE: MONUMENTS ANCIENS: Rome, Morienval, Vendôme, Laisy, Roskoff, Angers. — ŒUVRES NOUVELLES: Anvers. — FOUILLES ET DÉCOUVERTES: Liége, Wenduyne, Breisach (Bade), Dijon. — PEINTURES MURALES: Panne. — NOUVELLES.

Monuments anciens.

Rome. — Dans une des dernières séances de la *Société bourguignonne de Géographie et d'Histoire* M. H. Chabeuf a fait une causerie artistique sur Saint-Pierre de Rome ; après avoir parlé des colonnades du Bernin, il fait remarquer que la place qui les suit et fait avenue à l'église est non pas un rectangle, mais un trapèze. Ainsi, au point de contact avec le grand cirque elliptique au quadruple rang de colonnes, elle est plus étroite que la façade et s'élargit de telle sorte que les côtés divergent de plus en plus. Mais par l'effet de la perspective, ils se redressent pour le regard et semblent parallèles, ce qu'ils ne paraîtraient pas s'ils l'étaient. Il y a là une combinaison ingénieuse et heureuse ? (1) Quant à la façade elle-même, c'est une devanture colossale et insignifiante, non d'église mais de palais, plaquée par Charles Maderne à la métropole du monde catholique.

Il est de tradition immémoriale de répéter que le vaisseau intérieur, le plus grand espace couvert qui soit au monde, paraît incomparablement moins grand qu'il n'est. Pour Charles de Brosses, c'est une beauté de plus, mais le « charmant président », comme l'a appelé l'agaçant Stendhal, a écrit, par extraordinaire, une bêtise ce jour-là. Élever un édifice gigantesque dans lequel pourraient se mouvoir à l'aise trois ou quatre de nos cathédrales françaises et obtenir l'effet d'un Saint-Sulpice, serait la preuve d'une singulière impuissance. Avec la théorie de l'échelle humaine appliquée aux monuments, Viollet-le-Duc a parfaitement expliqué une telle illusion d'optique. Mais cette impression habituelle, soit qu'il fût trop en garde contre elle, soit que la présence de nombreux personnages circulant dans la nef donnât la mesure de celle-ci, M. Chabeuf dit ne l'avoir eue en aucune façon ; dès le seuil, s'est révélée à lui l'immensité de Saint-Pierre.

Il en est de même de la lumière ; on voit, au Louvre, un beau et grand tableau de Giovanni-Paolo Pannini, 1695-1768, — son chef-d'œuvre probablement et peut-être le chef-d'œuvre du genre, — donnant de l'intérieur de Saint-Pierre une vue aussi parfaite, au point de vue de la perspective et de l'architecture, que pourrait le faire la meilleure photographie. Or, l'aspect est celui d'un vaisseau assez sombre aux colorations puissantes mais amorties. Eh bien, ce n'est pas cela du tout. Saint-Pierre est baigné, au contraire, d'une lumière abondante et diffuse de la plus grande douceur, dans laquelle se fondent les luisances des marbres clairs et des ors ; de ces derniers, quelques-uns trop neufs sont encore criards, légères dissonances qui se noient dans l'harmonie générale. Cette clarté sereine, égale et perlée tombe des coupoles et des fenêtres, rayonne des revêtements de marbres et fait qu'il n'y a pas d'ombres à Saint-Pierre, mais des pénombres transparentes. C'est une de ses plus grandes, de ses plus rares beautés.

Si, malgré la transformation du plan en croix grecque en croix latine, ce qui ne paraît pas à M. Chabeuf aussi fâcheux qu'on le veut bien dire, la conception générale de Bramante et de Michel-Ange est d'une indéniable grandeur, les décorations intérieures, exécutées au XVIIe siècle par le Bernin et son école sont le plus souvent d'un mauvais goût délirant. Toutefois, dans une telle étendue d'espace on amnistie presque des extravagances qui seraient insupportables ailleurs. Puis, parmi les inventions démesurées du Beruin, il en est de vraiment belles, par exemple, le colossal baldaquin de bronze fauve qui se dresse sous la coupole, au-dessus de l'autel où seul a droit d'officier le Pape. Si Giovanni-Lorenzo Bernini (1598-1680), a vu les règnes de neuf souverains pontifes, il fut surtout l'homme de Urbain VIII, Maffio Barberini, pape de 1623 à 1644, un grand bâtisseur et un magnifique. Mais, que dire de ce prodige de mauvais goût, de cette machine d'opéra, que l'on appelle la Chaire de Saint-Pierre! Cela se dresse au fond de l'abside, dirons-nous, mais en Italie, cette partie des églises s'appelle la tribune, en souvenir du *tribunal* des anciennes basiliques païennes où l'on rendait la justice, et qui sont le type des premières églises chrétiennes. Quatre colosses de bronze doré, représentant deux Pères grecs et deux Pères latins, se déhanchent, se tortillent dans des draperies affolées pour porter du bout du doigt une sorte de grande châsse où est enfermé le siège de bois incrusté d'ivoire qui aurait servi à saint Pierre. Et tout autour et au-dessus, c'est un effarement de gros nuages massifs, de

1. C'est douteux, selon nous. Cet effacement de la convergence des lignes détruit l'effet perspectif de profondeur, et par là contribue à combattre l'expression de majesté de la façade de Saint-Pierre, qui paraît plus proche de l'œil qu'elle ne l'est réellement.
(N. de la R.)

rayons dorés avec une trouée par où tombe une lumière jaune obtenue avec des verres colorés. Voilà le prototype exécrable, du moins exécuté avec les matières les plus riches, les plus sincères, de ces gloires à rayons en bois doré, à nuées plâtreuses dont l'art encombrera désormais, non seulement les églises modernes, mais encore les plus nobles cathédrales du moyen-âge. Le baldaquin et la chaire sont faits du bronze formant la charpente du portique du Panthéon. Ce bronze avait été respecté par les barbares si avides cependant des moindres morceaux de métal, ce qui fit faire le pasquil bien connu : *Quod non fecerunt barbari fecerunt Barberini.*

Mais le Bernin s'est encore surpassé dans le tombeau du pape Alexandre VII, le Siennois Fabio Chigi, 1655-1667, pour qui le fécond sculpteur-architecte créa la Scala regia du Vatican, et les colonnades de la place Saint-Pierre. Au-dessus de la porte de la sacristie, un énorme squelette de bronze doré surgit d'une draperie éperdue d'albâtre et brandit un sablier ; on dirait une araignée géante qui gambade en disloquant ses longues pattes. La seule excuse du Bernin, c'est qu'il était très vieux quand il commit cette extravagance monumentale. Mais entre les premières œuvres et les dernières, les transitions sont presque insensibles ; ce fut, à tout prendre, comme une force de la nature, cet inépuisable créateur, et il fait penser à un autre Napolitain, son contemporain, le peintre Luca Giordano, qui couvrait des hectares de plafonds en Italie et en Espagne, en moins de temps que n'en mettait un patient Hollandais à peindre une demi-douzaine de panneaux grands comme des in-8°.

Le Bernin a-t-il été représentatif de son temps ou a-t-il fait son temps au lieu d'être fait par lui ? Question insoluble parce qu'il y eut assurément des actions réciproques ; mais la vérité ne serait-elle pas que tout l'art italien renouvelé après la grande floraison du XVe siècle, conduit au Bernin, et à Luca Giordano en passant par Michel-Ange et Raphaël eux-mêmes ?

Les œuvres d'art antérieures à l'âge du Bernin sont peu nombreuses à Saint-Pierre ; voici cependant près de la chaire de Saint-Pierre, le très noble monument de Paul III, Farnèse, 1534-1549, œuvre de Guglielmo della Porta ; on vantait pour leur beauté voluptueuse et païenne, les statues à demi couchées de la Prudence et de la Justice ; entièrement nues autrefois, elles ont reçu du Bernin des draperies de métal.

Dans la chapelle du Saint-Sacrement, c'est le tombeau en bronze de Sixte IV, Francesco della Rovère, 1471-1484, l'oncle de Jules II.

Une des choses qui frappent le plus les Français en Italie, c'est l'abondance des œuvres de bronze. Nos églises françaises en étaient remplies autrefois, mais les révolutions de la mode les avaient déjà détruites en grand nombre et la Révolution a envoyé à la fonte ce qu'il en demeurait. Il n'en subsiste guère que les deux tombes épiscopales que l'on voit à l'entrée de la cathédrale d'Amiens, et ce sont d'admirables fontes du XIIIe siècle. Le tombeau de Sixte IV est isolé et forme un cénotaphe assez disgracieusement élargi par la base ; la figure gisante du Pape est d'un beau style, mais l'ornementation toute païenne du socle dit peu de chose à l'esprit. L'auteur est le Florentin Antonio Pollajuolo qui acheva l'ouvrage en 1493 ; c'était comme beaucoup d'autres sculpteurs contemporains, un orfèvre et il y paraît à certaines sécheresses du travail.

Près de Sixte IV repose sans monument le grand Julien de la Rovère, Jules II ; ainsi le pontife qui avait demandé à Michel-Ange de lui faire le plus prodigieux tombeau de l'art moderne, repose ici inconnu et non à Saint Pierre-ès-Liens, où se dresse vide le monument incohérent et assez laid qui encadre si mal le Moïse (1).

C'est aussi Pollajuolo qui a exécuté l'austère tombeau en bronze d'Innocent VIII, le Génois Cibo, 1484-1492 ; placé un peu haut et en applique, il fait face à cette planche mal peinte en marbre derrière laquelle repose le grand pape Léon XIII en attendant son transfert dans le monument qu'on achève à Saint-Jean-de-Latran (2).

M. Chabeuf signale le saint Pierre en bronze que l'on s'amusait à prendre autrefois pour un Jupiter, très noble et belle figure chrétienne du XIIIe siècle. Il mentionne aussi l'émouvante « Pieta » en marbre de Michel-Ange, exécutée en 1498, alors que le puissant artiste n'en était pas encore venu à tourmenter, à torturer le marbre pour lui faire exprimer ses pensées surhumaines.

Il n'y a ni tableaux, ni fresques à Saint-Pierre ; les autels ont pour retables des mosaïques d'après

1. La statue à demi couchée du Pape est une des plus mauvaises de Rome.

2. Depuis que ces lignes ont été écrites, a eu lieu le 22 juillet 1907, jour anniversaire de la mort du Pontife, le dévoilement du tombeau, œuvre du sculpteur Giulio Tadolini. Tout en marbres et bronzes dorés, il offre le type consacré depuis le XVe siècle de ces monuments dont Saint-Pierre est rempli : un sarcophage surmonté de l'effigie dressée du Pape, et accosté de deux figures symboliques. Ici à la Religion répond un ouvrier demi-réel, demi stylisé et abstrait qui du regard, du geste, de son attitude entière tend tout son être vers le grand Pape ami. L'ensemble du monument est d'une belle harmonie, mais le geste pontifical paraît un peu imprécis. On peut se demander aussi ce que fait cette figure debout sur un sarcophage. Combien le type médiéval du gisant et celui du priant qui lui a succédé, étaient d'une beauté morale supérieure !

H. C.

les œuvres les plus célèbres de l'art religieux des XVIe et XVIIe siècles, mais fort agrandies; ainsi la « Transfiguration », de Raphaël, est plus que quadruplée et cette œuvre si démesurément surfaite par les siècles classiques, n'y gagne pas. Ces mosaïques sont, d'ailleurs, des travaux d'ouvriers plutôt que d'artistes, et d'une certaine banalité générale qui courbe tout sous le même niveau de médiocrité. L'effet, sans doute, est grand, pourtant n'y regardons pas de trop près.

Les cryptes de Saint-Pierre, les « grottes vaticanes », comme on dit à Rome, ont paru à M. Chabeuf très inférieures, comme beauté grave à nos églises souterraines du Nord, françaises ou non. Mais elles sont un vrai musée de monuments et de tombeaux de tous les temps et de tous les styles antérieurs au XVIe siècle. Toutefois il y a peu de ces sarcophages qui soient à leur place primitive et le plus grand nombre n'existe qu'à l'état de débris. Il y a beaucoup du musée, et du musée archéologique encore, dans ce Campo Santo, parce que la destruction de l'ancien Saint-Pierre, la basilique constantinienne, a entraîné celle de la plupart des monuments qui remplissaient l'atrium et l'église. Beaucoup, notamment ceux de Nicolas V, de Sarzana, 1447-1455, et celui de Paul II, Pietro Barbo, 1464-1471, par Mino da Fiesole, comptaient parmi les plus belles œuvres du XVe siècle. Il n'y a pas dans l'histoire des arts d'acte plus stupéfiant de vandalisme, et l'on est au seuil de la Renaissance! Mais ces œuvres délicates et fortes paraissaient sans doute barbares, « gothiques » à un Bramante ; ce qui est incompréhensible, c'est que les papes aient laissé faire, malgré les protestations de Michel-Ange. La Révolution qui a saccagé Saint-Denis n'a pas été plus destructrice. Ainsi ont disparu le tombeau et la chapelle de Boniface VIII, Benedetto Cajetani, 1294-1303 ; il n'en subsiste que le sarcophage avec la figure couchée du pontife qui porte une tiare démesurément haute et pointue à deux couronnes (1). La tête sans barbe est très belle et très noble. Il y a aussi beaucoup de noblesse dans la tête d'Alexandre VI, Roderigo Borgia, de fâcheuse mémoire, 1492-1503, qui passait, du reste, pour avoir eu comme Auguste la beauté de tous les âges. Mais le sarcophage est vide, Jules II a fait transporter les restes de son prédécesseur détesté dans l'église de San-Giacomo degli Spanuoli. Ils sont aujourd'hui derrière l'autel sous une pierre sans inscription, dans la petite église Santa-Maria di Monserato.

1. La statue de Boniface VIII, à la cathédrale de Florence, porte la même tiare démesurée et plus que hors d'échelle.

La chapelle où l'on vénère le tombeau de saint Pierre est modernisée et insignifiante.

Sur le pavé de marbre, des inscriptions donnent les mesures des plus grandes églises du monde comparées avec Saint-Pierre. Sont ainsi repérées, Sainte-Sophie, de Constantinople ; Saint-Paul-hors-les-Murs, de Rome ; Saint-Petrone, de Bologne ; les cathédrales de Milan, Florence, Séville et Cologne ; Saint-Paul, de Londres (1). Depuis la destruction imbécile de celle de Cluny, la grande église anglaise construite par Christophe Wren au XVIIe siècle, est la plus vaste de la chrétienté après Saint-Pierre, mais lui est encore inférieure d'une trentaine de mètres. Aucune église française n'est appelée à cet hommage rendu à la prééminence monumentale de Saint-Pierre, cependant les vaisseaux d'Amiens, Paris, Chartres et Reims dépassent en longueur Saint-Paul-hors-les-Murs et Sainte-Sophie. Ces mesures sont prises, non de l'entrée, mais de l'abside ; la plupart, en effet, seraient abolies par le grand autel pontifical et la Confession. C'est le nom que l'on donne à Rome à ces cryptes à ciel ouvert qui s'ouvrent au devant du grand autel de certaines églises, comme Sainte-Marie Majeure et Sainte-Cécile ; des escaliers en fer à cheval conduisent à l'entrée principale de la crypte souterraine. La confession de Saint-Pierre est magnifique de marbres sans prix et de bronzes dorés ; entre les deux rampes est agenouillée une belle statue en marbre de Pie VI, par Canova. Sur la balustrade brûlent, jamais éteintes, 98 énormes lampes dorées en forme de cornes d'abondance.

Une des choses qui frappent le plus à Saint-Pierre et aussi dans les autres églises de Rome, c'est le parfait état d'entretien. Les marbres, les bronzes, les ors reluisent comme des gemmes et des bijoux. Le pavé est un miroir et nulle part, même dans les hauteurs, on ne voit comme trop souvent en France, de ces toiles d'araignées qui deviennent si promptement des poches à poussière noire. Il est vrai que les calorifères et leur haleine impure sont inconnus sous le climat romain ; mais il y a partout un soin, un souci de la netteté qui pourraient être proposés comme modèles à nos sacristains français (2).

La sacristie de Saint-Pierre, un ample et beau palais, bâti par Pie VI, a une grande salle avec

1. On cite sans ordre les églises et cathédrales inscrites sur le parvis de Saint-Pierre, en constatant seulement que Saint-Paul de Londres vient en première ligne.

2. Et le mal est ancien; en 1667, le moine cistercien suisse, Meglinger, qui séjourna quelques jours à Dijon en se rendant au Chapitre général de Cîteaux, notait dans sa relation en latin, le mauvais état d'entretien des églises dijonnaises trop remplies de toiles d'araignées. Les choses se sont améliorées depuis, mais il y a encore beaucoup à dire.

des colonnes monolithes de marbres antiques, d'une magnificence sobre et solide toute romaine. On y montre avec respect aux visiteurs le siège et le bureau du cardinal Rampolla, l'archiprêtre de Saint-Pierre. Aux murs d'une salle voisine on voit les fragments d'une décoration à fresque exécutée pour l'église des Saints-Apôtres, à Rome, anges musiciens, par Melozzo da Forli, 1438-1494, un de ces très grands peintres ignorés hors d'Italie, qui sont si nombreux au XVe siècle. Ces anges sont des chefs-d'œuvre de science, de style et de beauté.

L'ascension de la coupole est sacramentelle, mais autant il y a de plaisir à circuler dans la structure organique d'une cathédrale ogivale, à s'élever dans ces sincères escaliers tournant en des cylindres ajourés, à voir surgir et s'espacer à chaque meurtrière les dehors et les alentours de l'immense et vivant édifice, autant est maussade cette montée, par une rampe à cordons pratiquée sournoisement dans l'épaisseur blanche des gros murs. On débouche enfin sur la plate-forme, ou ce que l'on appelle indûment la plate-forme, elle est en effet toute dénivelée, toute en pentes contrariées, pour faciliter l'écoulement des eaux pluviales. Il y a là un véritable village habité par les ouvriers de Saint-Pierre, les *San Pietrini*, qui, de temps immémorial, forment une caste héréditaire, à part, dans la grande ville. Ils ont de petits jardins et même une fontaine d'eau vive !

Sur la balustrade à mollets qui couronne la façade posent, maçonnées plutôt que sculptées, d'énormes statues, grossièrement achevées seulement sur la face extérieure ; ce perpétuel décor qu'est l'architecture romaine à partir de la fin du XVIe siècle finit par irriter et on pense à l'imagerie de nos cathédrales, Chartres, Amiens, Reims, Paris, si belle et en même temps si loyalement achevée en proportion de sa place, mais que l'on peut toujours voir de près sans qu'elle ait l'aspect de jeux de la nature.

Invisibles d'en bas, surgissent de la plate-forme les coupoles qui à l'intérieur couronnent les travées des bas-côtés ; elles sont oblongues, ce qui est bien la plus disgracieuse de toutes les formes. Pour la grande coupole, on notera seulement que la courbe en ovale est une rectification par Maderne, du tracé de Michel-Ange qui l'avait faite demi-sphérique. A la naissance de la voûte, on a accès sur la corniche qui fait comme un promenoir intérieur d'où l'on a en haut, et surtout en profondeur, des vues surprenantes sur l'église. La voûte est divisée par des nervures séparant de grands sujets peints de belle allure décorative et bien à l'échelle. Les personnes qui ne craignent pas le vertige, jouiront là d'un des spectacles les plus grandioses, les plus saisissants que puisse offrir l'architecture.

De la lanterne, la vue est étendue et belle sans égaler cependant celles que l'on a du Pincio et de San Pietro in Montorio. A ses pieds, par delà le tohu-bohu disgracieux de la plate-forme, on a les deux places avec l'aiguille égyptienne amenée d'Héliopolis sous Caligula et transportée ici sous Sixte-Quint. On peut noter que l'on fit grand bruit de l'opération exécutée par Fontana en 1586, alors que, sans le secours des engins modernes, les anciens Romains l'avaient maintes fois réussie comme une chose si naturelle qu'il n'en est fait qu'une simple mention dans les livres.

De chaque côté, le granit des fontaines disparaît comme vêtu de belles eaux vivantes, ces eaux incomparables, éternelles de Rome. Plus loin, sur la droite, voici les masses d'arbres du Janicule et la statue équestre de Garibaldi, qui domine la ville entière et regarde d'un air menaçant la cité vaticane. A gauche, c'est le château Saint-Ange, semblable à un gros pâté roussi, et la masse du nouveau Palais de Justice en construction, énorme bâtisse dans le style de Palladio, et en pierre blanche, grande merveille dans cette ville de brique, de ciment et de travertin, qu'est Rome ; en arrière, ce sont les rectangles réguliers d'un quartier neuf et de la plus incommensurable laideur, celui des Prati Castellani, qui remplace de belles prairies vertes coupées de peupliers et de saules. Plus près, le Vatican et ses jardins, ceux-ci semblent couvrir une douzaine d'hectares au plus, enfin un horizon tout proche de collines basses et pelées d'où surgissent de rares grands pins parasols ou autres d'un vert de bronze.

De cette hauteur on juge trop bien de ce défaut qui ne laisse pas d'irriter et vite, à Saint-Pierre, le désaccord irréductible existant entre les dehors et les dedans ; on peut défier le plus ingénieux architecte de conclure des premiers aux seconds. Aussi quand de ce colossal et magnifique décor fait des plus précieux matériaux visibles, mais aussi d'artifices et de mensonges, on se reporte par la pensée vers nos sincères cathédrales françaises, traitées si dédaigneusement de « gothiques », c'est-à-dire de barbares par les humanistes italiens, à commencer par Raphaël, on sent redoubler en soi l'admiration pour ces pures fleurs de notre génie national.

M. Chabeuf termine par les observations générales suivantes. Les Italiens, qui n'ont jamais aimé ni compris le style ogival du Nord, reprochent à nos églises leur obscurité, leur nudité,

surtout ces arcs-boutants, étais permanents en pierre, véritables béquilles, disent-ils, sans lesquelles s'écroulerait l'édifice. Mais cette obscurité isolante, si propice aux méditations et au recueillement, n'est-elle pas une des beautés de l'art médiéval, ne contribue-t-elle pas à lui donner cette « expression morale » que, selon un homme qui fut un grand artiste et non un croyant, David (d'Angers), il a seul entre tous les arts divers de l'architecture à travers les âges? Et cette impression est aussi celle de Taine qui, dans son *Voyage en Italie*, excédé de pompe décorative, de dorures et de marbres, se reporte avec complaisance des splendeurs romaines à la grave et enténébrée cathédrale de Strasbourg. Eh bien, cette impression, M. Chabeuf l'a reçue, lui aussi, de maintes églises ogivales, notamment d'une des plus belles, des plus amples du monde chrétien, la cathédrale de Séville. A une des extrémités de la grande ville andalouse toute blanche au soleil, toute bleue à l'ombre, se dresse le colosse, sombre et rude à l'extérieur, mystérieux et pacifié au dedans. Comme spectacle on peut préférer, c'est affaire de goût, les splendeurs lumineuses et luisantes de Saint-Pierre et des églises romaines, mais peut-on nier qu'il ne se dégage des graves nefs ogivales une émotion plus pénétrante et plus noble?

Pour ce qui est de la nudité de nos églises françaises, personne ne songe à la nier, mais elle est l'œuvre du temps, des révolutions de la politique et de la mode, celles-ci à peine moins vandales que celles-là, des architectes aussi, surtout des restaurateurs élevés à l'école de Viollet-le-Duc, qui se sont donné pour tâche au XIXe siècle — et ils continuent — de réduire les œuvres vivantes du moyen-âge à de simples abstractions géométriques, à la seule beauté de la pierre nue et blanche. Et en cela, n'ont-ils pas servi selon leur goût les Français façonnés par les siècles classiques ennemis de tout ce qui est couleur? Il n'en était pas ainsi des hommes du moyen âge ; à l'extérieur, leurs édifices, parties ornementales et imagerie, brillaient des plus vives couleurs et d'ors posés où il fallait ; comme toutes les races vraiment coloristes, comme les merveilleux décorateurs d'Orient et d'Extrême-Orient, nos ancêtres savaient faire de l'harmonie avec les tons les plus vifs et les plus francs, mieux que nous avec nos nuances délavées, incertaines et neutres. S'ils n'avaient pas à leur disposition les marbres antiques et les stucs, ils s'entendaient en perfection à parer les voûtes et les murailles de peintures dont les vestiges pâlis, dégradés, nous charment encore ; ils étincelaient d'ors et d'émaux les autels, les ciborium, et quand il leur plaisait de polychromer tout un édifice, ils créaient cette merveille, la Sainte-Chapelle de saint Louis, à Paris.

On ne parlera pas longuement de leurs vitraux, sur ce point, l'art gothique est incomparable ; à vrai dire, le vitrail peint n'existe pas en Italie; elle a autre chose et égal, puisqu'elle a Saint-Marc de Venise. Mais enfin, le vitrail à toutes colorations lui manque absolument depuis que les salves d'artillerie tirées bêtement en 1805, derrière le chœur de la cathédrale de Milan, pour le sacre de Napoléon comme roi d'Italie, ont à peu près anéanti les trois immenses verrières du chevet. Il y aurait de la cruauté à contrepeser nos vitraux de Chartres, de Bourges, de Rouen, de Montmorency, de Saint-Etienne de Beauvais, avec ce que le gouvernement autrichien a restitué vers 1824, une époque de goût, comme on sait, aux fenestrages vides de la cathédrale milanaise.

Pour ce qui est des arcs-boutants, oui, ce sont des étais en pierre, et le moyen âge les montre avec sa loyauté coutumière ; mais dans les grandes cathédrales françaises et étrangères, il a su en faire une beauté de plus, comme par exemple à Notre-Dame de Reims ou chaque pied droit présente la plus noble figure d'ange. On ne peut donc qu'admirer l'art avec lequel un organe de structure est devenu, sans rien dissimuler de sa fonction, un élément de décor et de parure suggestive. C'est que, s'il s'agit d'une voûte à soutenir, les exigences de la statique sont inexorables, sous peine que tout vienne à bas, il faut neutraliser la poussée; les anciens Romains résolvaient aisément ce problème en la noyant dans des murs de soutien énormes ; encore, dans la basilique de Constantin dont les trois arcs béants dominent le Forum, ont-ils employé pour maîtriser les grandes voûtes de la nef aujourd'hui détruite, un système de contreforts qui sont de véritables arcs-boutants rudimentaires. Mais les Italiens modernes ne disposaient pas des mêmes moyens impériaux, et, ne voulant pas des arcs-boutants jugés barbares, ils ont imaginé ces tirants de fer, souvent en bois, qui raidissent, trop apparents, les voûtes et sont assurément un des plus pauvres expédients de l'art de construire. Grâce à la puissance des murs, ces tringles ont été épargnées à Saint-Pierre, elles ne gâtent pas non plus, par l'effet de combinaisons perfectionnées, la cathédrale de Come et l'église de la chartreuse de Pavie, mais nombre d'intérieurs, et non des moindres, présentent cette disposition affligeante, on peut même dire que ceux où l'on ne la rencontre pas sont l'exception. Et on a employé cet adjuvant jusque dans des constructions à petites voûtes, comme le cloître de la chartreuse de Rome et celui de Saint-Laurent à Florence ! Si, sans ces éclisses de secours, Saint-

Marc de Venise dresse fièrement ses arcs et ses coupoles, il suffit de monter dans les galeries d'où l'on a de si étonnantes plongées sur les profondeurs d'en haut et d'en bas, pour constater que la structure ne se maintient que par un système compliqué de bandages en fer qui raidissent et maintiennent toutes les parties d'un édifice chancelant.

Il faut laisser Taine s'extasier sur la cathédrale de Pise, ce beau bloc de marbre si exquisement doré par les longs soleils. Le grand critique admire qu'elle se tienne debout sans arcs-boutants ni contreforts ; il n'y a pas grand mérite à cela, puisque la nef est couverte, non d'une voûte mais d'un plafond remplaçant la charpente apparente consumée par un incendie, à la fin du XVIe siècle. Et rencontrant sur son chemin ce monument à bon droit célèbre, M. Chabeuf estime que pour la beauté purement architecturale du dehors, il est plutôt inférieur à nombre de nos églises romanes françaises.

Revenant à Saint-Pierre de Rome, M. Chabeuf conclut que, malgré son immensité et la richesse décorative du dedans — personne ne conteste la banalité théâtrale du dehors — ce n'est pas lui qui fera pencher la balance en faveur de l'art monumental italien comparé avec celui de nos cathédrales françaises ou étrangères de style dit gothique. Certes, il a ses beautés propres, la grandeur des proportions, la lumière qui serait sans égale s'il n'y avait celle du Panthéon, la magnificence non négligeable des marbres assemblés, et c'est beaucoup sans doute. Mais si l'art de l'architecture est un spectacle, celui-ci n'est pas fait seulement pour le plaisir des yeux, il doit satisfaire notre raison non moins que notre imagination, et à nous, Français, qui avons peut-être plus de la première que de la seconde, il faut autre chose. Et ce quelque chose, par nature, par habitudes ancestrales, par éducation des yeux et de l'intelligence, les édifices médiévaux nous le donnent mieux que Saint-Pierre. « Jamais, dit M. Chabeuf en terminant, je n'ai mieux compris qu'en revenant de Rome, le charme, la beauté vraie de notre petite Notre-Dame de Dijon, si noire au dehors, si blanche et nue au dedans, avec cela sincère et vraie comme un organisme vivant non seulement d'une vie physique, mais encore d'une vie morale. »

Morienval. — La restauration de cette précieuse petite abbatiale se poursuit sous la direction de M. Selmershein. On refectionne le côté Sud, nef du transept. On a démoli une sacristie adossée à celui-ci, et retabli cinq arcades en plein cintre du XIe siècle. L'année prochaine la tour et le porche seront repris en sous-œuvre.

***

Vendôme. — Nous annoncions dans la dernière livraison la disparition du clocher de la Trinité. Ajoutons que M. l'abbé Plat signale dans une récente brochure l'intérêt de l'église elle-même, surtout de son transept roman (XIIe siècle) et de son chœur dévié par une circonstance adventice.

***

Laisy. — Enregistrons une description de l'église de Laisy, par M. Ch. Boel, dans les *Mém. de la soc. Éduenne* (1907) ; une nef de 3 travées avec collatéraux, transept, chœur, abside demi-ronde, piliers cruciformes, voûtes en berceau brisé, coupole sur trompe à la croisée.

***

Roscoff. — La Société archéologique de Saint-Malo a émis un vœu demandant que la chapelle de Saint-Ninian, à Roscoff, construite en souvenir du débarquement de Marie Stuart en France, soit restaurée. Cette chapelle tombe, en effet, en ruines. De même que la Société d'archéologie de Saint-Malo, la Société du Finistère vient d'émettre un vœu, faisant appel au gouvernement et à toutes les bonnes volontés, pour que le monument historique soit tiré de l'état lamentable dans lequel il se trouve et remis en son état primitif.

***

Angers, Le Mans. — L'Administration des Beaux-Arts vient de publier un nouveau volume de l'*Inventaire général des richesses d'art de la France.* Ce volume, qui concerne la province, forme le tome IV des monuments religieux. Les monuments décrits dans ce volume sont ceux d'Angers et du Mans, cathédrales, églises, chapelles, etc.

Œuvres nouvelles.

Anvers. — La nouvelle église Saint-Antoine, que M. Bilmeyer a bâtie, est une es plus belles qui ont été élevées à Anvers dans ces dernières années. Elle est construite en style gothique du XIIIe siècle.

L'électricité y règne, de même que le système de chauffage à la vapeur. Les sols sont parquetés.

L'édifice a 62 mètres de profondeur ; la largeur du transept est de 33 mètres, dont 10 m. 50 pour la nef principale, et 5 m. 25 pour les nefs latérales.

La hauteur du plancher à la clef de voûte, est de 21 mètres ; tout l'appareil de l'église est en pierre blanche.

Les vitraux en grisaille du sanctuaire, sortent des ateliers de M. Stalins. Au fond du sanctuaire, il y a cinq arcatures, conçues sur le modèle de celles de la Sainte-Chapelle, à Paris.

Le chemin de la croix a été confié aux soins du peintre, E. Wante, dont on connaît les belles œuvres de la chapelle du Collège Saint-Jean Berchmans, et du Collège Saint-Louis, à Bruxelles.

Fouilles et découvertes.

Liège. — Nous avons fait connaître d'après les *Archives Belges* les fouilles entreprises place Saint-Lambert, sous la direction de l'Institut archéologique liégeois. Nous leur empruntons les nouveaux détails qui suivent.

Les résultats qu'elles ont fournis sont des plus importants pour l'histoire et l'archéologie liégeoises et ont pleinement justifié le subside de 4.000 francs, que le Conseil communal de Liége a si généreusement octroyé pour leur continuation.

Les travaux de recherches ont notamment mis au jour toute une série nouvelle de caveaux et de sarcophages, les uns formés de murets en grès houiller, avec couverture en grosses dalles de chiste, et présentant parfois des parois crépies d'un enduit rougeâtre ; les autres en forme de massives cuves trapézoïdales du genre de celles retrouvées dans le courant des mois de septembre et d'octobre.

Ces sépultures ne contenaient en général que des squelettes en très mauvais état de conservation et n'ont révélé que quelques menus objets : tessons de poteries, fragments d'étoffes, quelques fils d'or, etc.

De toutes ces sépultures, la plus importante est celle du prince-évêque Albert de Cuyck, qu'un concours de circonstances réellement miraculeux avait, en majeure partie, protégée jusqu'ici de toute destruction ; elle se trouvait, en effet, à $0^m,35$ à peine sous le niveau du sol actuel [1].

Indépendamment de quelques ossements, le tombeau renfermait d'assez nombreux fils d'or, provenant sans doute d'un riche vêtement liturgique, plusieurs débris d'un objet en métal (un examen attentif de ces débris a depuis permis d'y reconnaître les restes de la crosse du prélat), un petit ornement en bronze et, pièce exceptionnelle, la lourde bague en or de l'évêque. Cet anneau, destiné à être porté par dessus le gant est d'une conservation parfaite, et orné d'un gros cabochon en cristal de roche auquel un habile orfèvre donna un reflet carminé, grâce à un émail posé au fond de l'alvéole sous le chaton.

La découverte parmi les déblais de cinq débris d'une bande en plomb a permis d'identifier aussitôt le personnage inhumé en cet endroit ; soigneusement rapprochés, les cinq fragments ont révélé, gravée en beaux caractères de la fin du XIIe siècle, l'inscription suivante :

· DNVS
.... RVARII · OBIIT · ALBERT · CIVC.
EPS · LEOD · † QVART (O).....

Albert de Cuyck mourut le 1er février 1200 (jour des Calendes de février), la quatrième année de son épiscopat, données que semble confirmer pleinement l'inscription ci-dessus, malheureusement retrouvée incomplète [1].

De leur côté, les recherches qui furent continuées dans le fond de cabane néolithique ont encore amené quelques découvertes intéressantes, notamment celles d'une belle corne de cerf, de tessons de poteries ornementées, d'une moitié d'un instrument en grès perforé (casse-tête ?), etc., etc.

Les fouilles ont d'autre part été poussées très activement aux abords des endroits où avaient été précédemment mises à nu d'importantes substructions attribuées à une villa belgo-romaine, notamment dans la direction du Palais provincial.

Elles n'ont pas tardé de révéler une suite de murs de nature variée, les uns grossièrement maçonnés au mortier gris, les autres soigneusement appareillés et partiellement encore recouverts d'un crépis rouge. Des tranchées ouvertes vers le *Grand Bazar* ont, elles aussi, atteint le niveau « romain » et, de part et d'autre, le sol a livré de nombreux tessons de poteries, des fragments de tuiles et de carreaux en terre cuite, de menus objets en bronze, etc., tous bien caractéristiques et indubitablement d'origine belgo-romaine.

Signalons plus spécialement plusieurs fibules en bronze, un fragment de bague ornée d'un chaton sertissant une intaille grossière, un anneau et un style en bronze, une aiguille en os, le fond d'un flacon en verre, deux morceaux de tuiles portant l'un l'empreinte d'une patte d'animal, l'autre celle d'une semelle garnie de nombreux clous à tête ronde, une grosse pierre sculptée, etc.

Une dernière découverte devait donner raison à ceux qui, dès l'abord, avaient soutenu l'idée qu'une construction belgo-romaine s'élevait jadis place Saint-Lambert ; du côté nord, c'est-à dire à peu près dans l'axe de l'entrée de la première cour du *Palais*, on a retrouvé l'hypocauste de la villa : une petite salle d'environ $5^m,30$ de côté (intérieurement), dallée en ciment rose et aux murailles plaquées d'un enduit rosâtre, renfermait encore en place une vingtaine de piliers, formés les uns de rondelles superposées, les autres de rondelles et de carreaux.

La négligence qui a présidé à la construction ou plutôt à la reconstruction de cette hypocauste dénote à toute évidence une basse époque, et l'on peut, semble-t-il, dater de la dernière moitié du IVe siècle cette partie des substructions.

Seule une étude comparative et patiente des murailles mises à nu et des nombreux matériaux que les fouilles

1. La sépulture fut retrouvée en face du bâtiment de la Société militaire ; elle occupait jadis exactement le centre de la grande nef de l'ancienne cathédrale Saint-Lambert.

1. On a déjà proposé, pour cette inscription, la restitution ci-après : (A° · DNI · M · C · C · KAL · FEB(RVARII · OBIIT · DNVS · ALBERT · CIVC · EPS · LEOD · QVARTO (episcopatus ?)...

ont produits pourra fournir une documentation décisive [1].

Souhaitons qu'à l'occasion de la tenue à Liége, en 1909, du XXIe Congrès de la Fédération historique et archéologique de Belgique, nos archéologues puissent résoudre définitivement les nombreux problèmes que soulèvent les fouilles désormais mémorables de la place Saint-Lambert !

L. RENARD.

* * *

Wenduyne. — Lors des premières fouilles faites dans la partie antérieure de l'église, M. l'architecte Depauw, qui s'occupe de la restauration, a trouvé à $0^m,40$ en dessous du niveau actuel des carreaux émaillés de 2, 3 et 4 centimètres de côté, voire même des carreaux triangulaires. Ces carreaux polychromés, de 7 à 8 dessins différents, datent du commencement du XIIIe siècle.

Tout récemment dans la partie postérieure de l'église (partie primitive) il vient de mettre à nu, dans la nef centrale, des carreaux semblables. Cette découverte présente sur les précédentes cette particularité que les carreaux constituent un ensemble de pavements d'un dessin des plus heureux.

Des tombeaux ont été trouvés au-dessus du pavement précité; ils datent du XVIIe siècle ; ils sont constitués par des murs, d'une demi-brique d'épaisseur, badigeonnés à la brosse, et ne portent en guise de polychromie qu'une simple date.

* * *

Breisach (grand-duché de Bade). — On a découvert récemment des volets peints d'un ancien retable, représentant d'un côté les quatre Evangélistes, de l'autre saint Jacques et saint Sévérin, où l'on a voulu voir des œuvres de Martin Schongauer ; mais, outre qu'il est douteux qu'on puisse soutenir sûrement cette attribution, les *Quatre Évangélistes* sont entièrement repeints et les deux autres saints ont beaucoup souffert et perdu par endroits leurs colorations.

Ces peintures sont conservées pour l'instant au presbytère de Breisach.

* * *

Dijon. — On vient de mettre au jour, place des Cordeliers, au cours des fouilles occasionnées par l'édification du monument d'Alexis Piron, un certain nombre de tombes remontant au moyen-âge.

Peintures murales.

Parme. — M. Stayienski, dans la *Chronique des Arts*, appelle l'attention sur la décoration de la *Camera di San Paolo*, au couvent du même nom, à Parme. Jusqu'ici on supposait qu'elle était une sorte d'hommage en l'honneur de Diane, et l'on ne se faisait pas faute de remarquer combien ces fresques du Corrège étaient peu en harmonie avec un monastère, et combien l'abbesse Jeanne de Plaisance avait sacrifié de sa piété en chargeant l'artiste d'exécuter ces sujets païens.

Mais M. Arnaldo Barilli, dans une récente brochure (*L'Allegoria della Vita Umana nel dipinto Correggesco della Camera di S. Paolo in Parma*) propose une explication toute différente, qui semble être acceptée en Italie et que nos lecteurs seront curieux de connaître.

Pour M. Barilli, la Diane peinte au-dessus de la cheminée est le portrait de Jeanne elle-même, et si l'on a fait choix de cette déesse, c'est que les armes de Jeanne étaient : *de gueules à trois croissants d'or rangés en bande.*

La suite de *putti* qu'on aperçoit à travers les ovales d'une *pergola* de pampres, se détachant sur un ciel bleu, ne forme pas le cortège de Diane, mais représente l'histoire de la vie sociale : la chasse, première occupation des hommes, l'agriculture, la paix et la guerre.

Au-dessous de cette *pergola*, qui remplit toute la voûte de la salle, se trouvent des lunettes semi-circulaires où les sujets figurent la vie humaine, opposée à la vie sociale. Ce sont d'abord les trois Parques et la naissance, la vieillesse et le tombeau ; entre cet alpha et cet oméga sont peintes les manifestations de l'existence : l'amour et la luxure, la pureté et la virginité, le bon sens et la sagesse, la grâce et la beauté, la richesse de l'homme pieux et la richesse de l'impie, le doute et la foi.

M. Barilli étudie cette question avec une

1. Pour le compte-rendu des dernières trouvailles voyez la *Chronique archéologique du pays de Liége* (organe mensuel de l'Institut archéologique liégeois), 2e année (novembre 1907), pp. 98-105.

On a déjà rapproché des fouilles de la place Saint-Lambert celles qui furent organisées en 1894 à Nimègue et qui donnèrent lieu à des constatations voisines de celles faites à Liége (cf. *Gazette de Liége*, n° du 10 novembre 1907).

Il n'est pas sans intérêt, pensons-nous, de signaler ici des découvertes plus caractéristiques encore, dans notre pays même et dont Ch. Delbove nous a conservé une savante relation. Il s'agit de la démolition de l'église romane de Monceau-Élouges (*Annales du Cercle archéologique de Mons*, t. XVI, pp. 251-283). Les travaux de démolition révélèrent dans les fondations des matériaux provenant d'une villa belgo romaine voisine et amenèrent la découverte d'une série de sépultures (une trentaine environ) de diverses époques (X-XVIIIe siècle) qui produisirent des poteries, des plaques de ceinture en bronze, etc. Plus d'un rapprochement utile pourra être fait entre les trouvailles de Liege et celles de Monceau-Elouges; là aussi, on retrouva notamment des preuves de l'exploitation de la houille à une époque très reculée.

grande abondance d'arguments et à l'aide de nombreuses citations ; il ne cache pas son hésitation devant telle ou telle hypothèse un peu hardie.

Nouvelles.

LA Bibliothèque Nationale vient de classer dans ses collections les plus précieuses, un livre unique qu'elle convoitait depuis de longues années. C'est le fameux bréviaire d'Uzès, imprimé par Jean du Pré, de Lyon, sur la commande de l'évêque Nicolas Maugras, avant 1500. On connaissait les quarante et un premiers livres imprimés de 1470 à 1500 par quarante et une villes de France. Notre Bibliothèque Nationale les possédait tous, à l'exception de deux : le premier livre imprimé à Perpignan, et qui appartient à la bibliothèque Sainte-Geneviève, et le premier livre imprimé à Narbonne, propriété de la bibliothèque municipale de cette ville. Or, dernièrement, on découvrait un nouveau témoin des débuts de l'imprimerie en France, ce bréviaire d'Uzès, qui affirme l'existence d'une quarante-deuxième ville d'imprimerie au XVe siècle. Il appartenait à M. Lanthelme. Ce bibliophile, qui n'avait jamais voulu s'en dessaisir, étant décédé, la Bibliothèque Nationale a pu acquérir le précieux volume à sa vente au prix de 1.900 francs.

***

M. Lohest, archéologue et conseiller communal à Liége qui présida aux fouilles faites récemment place Saint-Lambert et qui ont donné les si intéressants résultats dont nous avons parlé plus haut, vient de faire admettre par la Ville un curieux projet.

A l'endroit même où on découvrit les restes d'un hypocauste, on construirait en sous-sol un caveau où serait conservé le « calorifère romain », quelques sarcophages, des débris d'archéologie, des silex, etc. Un subside vient d'être accordé dans ce but. Au surplus, les fouilles reprendront l'an prochain, dès la bonne saison.

***

On sait que la basilique Saint-Paul à Rome a, parmi ses splendides attraits, la série des médaillons en mosaïque de tous les Souverains Pontifes.

Le médaillon de Sa Sainteté Pie X vient d'être terminé à l'atelier de mosaïques Silvestri, de Venise, qui en avait été chargé par la commission des travaux de Saint-Paul.

Il prend place à la suite de Léon XIII, dans la seconde nef latérale de droite.

***

Le bruit court à Venise que la fameuse basilique St-Marc est en danger d'avoir la même fin que le clocher de la même église.

Au milieu de l'église, on a construit un solide échafaudage ; tout d'abord on croyait qu'il s'agissait de quelque réparation de moindre importance, mais on assure à présent que cet échafaudage a été construit pour soutenir la voûte.

On espérait que cette nouvelle serait démentie, mais jusqu'à présent le démenti n'est pas arrivé.

***

Voici quelques utiles renseignements sur les règles dont le Gouvernement belge tient compte dans l'octroi des subsides aux communes pour l'érection des édifices des cultes.

1re règle : Le Gouvernement subsidie la construction et la restauration des édifices des cultes. Il subsidie de même le placement des vitraux et du mobilier.

2e règle : La quotité d'intervention du Gouvernement est fixée comme suit :

Le Gouvernement donne un subside, dont le total ne peut être supérieur ni au sixième du chiffre de l'adjudication, ni au chiffre du subside provincial.

Par exception, dans les provinces où, en principe, tout subside quelconque est refusé par la province, le Gouvernement ne refuse pas son subside et ne connaît que la limite du sixième de l'adjudication.

Imprimé par Desclée, De Brouwer & Cie, LILLE-PARIS-BRUGES-BRUXELLES-ROME.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

51me Année. — 5me Série.

Tome IV (LVIIIe de la collection).

2me livraison. — Mars 1908.

Retour à la tradition liturgique.

AUTREFOIS et pendant des milliers d'années, le chœur des églises constituait un sanctuaire fermé, accessible au clergé seul. Il était séparé, d'abord des collatéraux, le cas échéant, par une clôture à laquelle s'adossaient les stalles, mais spécialement des nefs par l'ambon et le jubé. Que la vue de l'autel majeur fût ainsi partiellement dérobée aux yeux des fidèles, on ne paraissait pas y voir un grave inconvénient, puisqu'on allait plus loin, et que, jusqu'à une époque relativement récente, on usait du mystère jusqu'à tirer sur la clairevoie du jubé une courtine durant certaines parties du saint sacrifice.

Depuis, une évolution s'est accomplie dans l'église latine (le rite grec y a échappé), à laquelle ne semble pas avoir été étranger l'esprit protestant. Le chœur s'est largement ouvert, toute séparation sérieuse s'est effacée entre le sanctuaire et l'église basse occupée par les fidèles. Le prédicateur quitte même le chœur, quand il veut prêcher la doctrine sainte, et s'en vient parler au peuple du haut d'une chaire dressée au milieu des nefs.

Les pratiques anciennes consacrées par une si longue tradition doivent-elles être considérées comme abolies? Convient-il que les artistes chrétiens adoptent dans l'avenir cette nouvelle conception de l'ordonnance d'une église, comme conforme à des convenances nouvelles reconnues et adoptées par l'autorité ecclésiastique? Dans quelle mesure faut-il rétablir la clôture du chœur, l'écran, le jubé ? C'est un point sur lequel il leur semble permis de désirer vivement une direction qu'ils accepteraient tous avec respect. En attendant des avis autorisés, nous espérons pour l'avenir le retour progressif, en matière liturgique comme en tant d'autres domaines, aux usages séculaires.

***

Une autre vénérable tradition du culte catholique est l'orientation du chœur des églises. Cette orientation fut généralement observée dans les siècles passés. Elle est inhérente à certaines règles liturgiques qui commandent le respect ; elle est liée à un certain symbolisme religieux d'une grande beauté ; elle est favorable même à l'architectonique des églises, et nous sommes de ceux qui ont, durant un quart de siècle, combattu énergiquement contre les infractions qu'on fait subir si légèrement à cette règle.

Néanmoins, nous rencontrons des catholiques d'une grande autorité par leur science et leur caractère, contester la valeur de cette règle de l'orientation, nier qu'elle ait été dans le passé une loi générale, ou du moins qu'elle doive actuellement être considérée comme liée aux prescriptions liturgiques et au symbolisme chrétien bien compris. Ce n'est pas ici le lieu de développer les arguments dans un sens et dans l'autre. Qu'il nous suffise de dire que, dans la pratique, les artistes restent souvent perplexes, entre leur désir de respecter une tradition et une règle qui leur est souvent rappelée comme une vague prescription, et d'autre part, l'opposition puissante soulevée même parfois par le clergé, au nom de convenances matérielles, économiques, etc... Quelle est la valeur de ce précepte de l'orientation ? Ils demandent respectueusement qu'on le leur dise. Nous nous permettons d'être leur interprète, et nous exprimons avec confiance le souhait, qu'ils soient, par nos pasteurs, tirés de leur perplexité.

***

D'autres incertitudes se présentent au sujet de l'autel. L'autel doit-il être orienté ? et dans l'affirmative, que penser de la disposition des autels des chapelles absidales en couronne, dirigées suivant des axes rayonnants ?

Doit-on croire en outre, que la sainte Eglise catholique a abandonné pour l'avenir l'ancienne prescription, de protéger respectueusement l'autel à l'aide du ciborium, du dais, ou de l'umbraculum, de revêtir le tabernacle du conopé ? Nous pourrions en dire long sur la généralité de ces anciens usages et sur leur persistance jusqu'au XVIIe siècle. Mais une pratique contraire a prévalu si généralement, que nous artistes avons enfin le droit de nous demander, si nous devons nous attacher à leur restauration, en dépit de tous les obstacles qui nous sont opposés, alors que le clergé semble parfois se désintéresser de cette orthodoxie artistique.

***

Du reste, la question de l'autel est liée si intimement avec la célébration des saints Mystères, que l'architecte est fondé a demander ici une direction positive. Il est certainement incompétent pour résoudre la délicate question liturgique qui se pose et traiter cet auguste problème.

Combien, ici, s'élèvent de doutes et de difficultés! Nous en indiquerons brièvement quelques-unes. Et d'abord, quel développement faut-il donner au retable ? Le retable fut longtemps inconnu, et de fait, il semble surérogatoire. Il fut d'abord, et c'était sage, de dimensions modestes, quand il consistait en un fond couvert de sculptures ou de peintures pieuses, propres à arrêter le regard du prêtre sur un sujet édifiant et approprié. A la renaissance il a pris l'allure d'un portique et des proportions insensées. Où est, dans cette anarchie, l'us et l'abus ?

Mais le retable prend à l'arrière de l'autel une place qui lui est disputée par le tabernacle ; la combinaison des deux crée à l'artiste des difficultés déjà sérieuses. Alors se pose cette question : ne convient-il pas d'atténuer ces difficultés, en s'interdisant de placer un tabernacle au maître-autel, et en réservant un autel spécial ou une armoire à la réserve eucharistique ?

La question du tabernacle se complique de celle du repositoire qu'une coutume peut-être abusive (??) installe à demeure sur le maître-autel; il s'y greffe celle du crucifix, qui doit (comme le tabernacle et éventuellement le repositoire) occuper le milieu de l'autel, et que cependant, sous peine de manquer de respect à la Ste Eucharistie, nous ne pouvons placer sur le tabernacle comme sur un banal support. Voilà quelques questions, et l'on pourrait en poser d'autres. Nous croyons pouvoir assurer, que les artistes sont privés des instructions suffisantes pour résoudre ces délicats problèmes, et nous ajouterons, avec tout le respect que nous portons aux membres du clergé dont nous sommes les dévoués serviteurs, que les ecclésiastiques, traitant comme clients avec les artistes, ne prennent pas toujours sur eux le souci et la responsabilité des mesures à adopter. Trop souvent, l'on voit se réaliser dans nos églises, surtout dans le mobilier liturgique, des ordonnances qui relèvent de la plus haute fantaisie, et qui attestent à la fois la désinvolture des artistes et l'indifférence des dirigeants ecclésiastiques. Nous donnerons pour exemple le nouvel autel majeur de la basilique de Montmartre; nous laisserons le soin de le décrire et de le critiquer ci-après, à notre collaborateur, M. L. Germain de Maidy.

Nous ne terminerons pas ces remarques sans dire notre espoir de voir dans un prochain avenir se réaliser par le zèle et sous la direction de nos pasteurs, des réformes propres à rehausser le prestige du culte catholique et à embellir la tâche des artistes chrétiens. Ceux-ci ont accueilli avec bonheur le *Motu proprio* de S. S. Pie X, qui tend à ramener le chant liturgique à la tradition ancienne, et dans lequel est conseillé le chant collectif. En France s'est fondée une œuvre importante pour la diffusion du plain-chant : c'est l'*œuvre du chant paroissial* (1).

D'autre part, on sait que S. E. le Cardinal de Malines a déjà répondu à l'auguste désir de Sa Sainteté et inauguré avec succès cette belle réforme dans son diocèse. Nous avons appris aussi que Monseigneur Mercier a prescrit dans tout ce diocèse l'usage du conopé. En conformité de ses vues il y a en Belgique une tendance accusée vers les meilleures ordonnances liturgiques, savoir celles qui respectent le mieux les vieilles traditions, notamment le rétablissement du *ciborium* sur l'autel. Son Ém. recommande de placer le Saint Sacrement dans une chapelle distincte du maître-autel, et se sert dans sa chapelle particulière de *chasubles souples*, et de *burettes* en *verre*, non en métal, etc.

La commission royale des monuments elle-même s'attache à préconiser l'orientation des églises.

L. Cloquet.

P. S. Nous donnons ci-après une lettre de M. L. Germain de Maidy au sujet du nouvel autel de la basilique de Montmartre, dont il est question plus haut.

1. L'œuvre du chant paroissial publie un bulletin trimestriel envoyé gratuitement à tous les prêtres qui en font la demande au siège de l'œuvre, 22 rue Jeanne d'Arc, Arras.

LE MAITRE AUTEL DE LA BASILIQUE DE MONTMARTRE.

Monsieur le Rédacteur,

La *Semaine religieuse* de Nancy du 28 décembre 1907 reproduit cet alinéa du *Bulletin du Vœu national*, c'est-à-dire de l'Œuvre du Sacré-Cœur de Montmartre ; il s'agit du maître-autel :

« Le retable est comme le magnifique piédestal que couronne au sommet le Saint-Sacrement porté par les Anges, et c'est par gradations successives que la pensée et les yeux des fidèles s'élèveront vers Dieu. Dans le soubassement, des gerbes de lis symbolisent l'hommage de la terre ; au-dessus, au milieu de roses, sont les Apôtres, les Saints, ceux dont le Christ a fait parmi les hommes les propagateurs de sa doctrine ; au-dessus de la porte du tabernacle, sur laquelle fleurissent des roses qui entourent le calice, le Sauveur lui-même apparaît sur la croix entre la sainte Vierge et saint Jean. Au-dessus du tabernacle lui-même, c'est la légion céleste ; ce sont les Anges soutenant dans un geste d'adoration l'ostensoir qui renferme le corps divin. La même gradation est suivie dans le choix des matières : au marbre succède la mosaïque, et, au-dessus, les matières précieuses, l'or et l'argent, forment les supports de l'ostensoir orné de pierreries. Cette œuvre originale et somptueuse éveille le souvenir du célèbre retable de Saint-Marc de Venise, la *Pala d'oro*, dont le splendide décor est aussi comme un hommage rendu à la Majesté divine. »

Oui, cette œuvre est véritablement originale et je ne doute pas qu'elle ne soit somptueuse ; mais est-ce surtout cela qu'il fallait rechercher ? Cette originalité est-elle heureuse ? Doit-on s'applaudir qu'un retable parisien rappelle (ce qui ne saurait être dit que de sa richesse et de son éclat) une *pala* vénitienne faite pour décorer non pas le retable de l'autel, mais la face du devant ?

Le *paliotto* ou parement est un ornement liturgique de l'autel, tandis que le retable n'en constitue pas un complément nécessaire ; il ne doit pas absorber l'attention aux dépens de la table sacrificatoire qui est la raison d'être de tout l'édifice.

Il y a ici des choses non pas seulement originales, mais fort étranges. L'église étant dédiée au Sacré-Cœur, il en est de même du maître-autel, et c'est le Sacré-Cœur qui devrait former l'image principale (peinture, sculpture ou statue) du retable : il n'en sera pas ainsi ; on le remplacera par le simulacre d'un ostensoir eucharistique !

Dans une grande église comme l'est le Sacré-Cœur de Montmartre, la réserve des hosties consacrées devrait être conservée dans une chapelle spéciale ; ici, l'on met le tabernacle sur le maître-autel et, bien-entendu, on le transforme en un socle sur lequel sera le crucifix, accosté de la Vierge et de saint Jean : c'est ainsi que l'on respecte le rituel et la logique.

Plus bas, « dans le soubassement », c'est-à-dire, apparemment, sur le gradin ou la *predella*, on verra, au milieu des roses, les apôtres et des saints, puis des gerbes de lis qui symboliseront « l'hommage de la terre ». (S'agit-il du sol terrestre ou de ses habitants ?) On ne dit pas ce que signifient ces roses : la rose est connue surtout, en iconographie chrétienne, comme l'emblème de la Sainte Vierge. Le lis évoque l'idée de la chasteté ; il est, par excellence la fleur allégorique du Christ : où a-t-on pris qu'il puisse symboliser « l'hommage de la terre » ? Une notice explicative sera nécessaire, et elle devra être revêtue d'une approbation officielle, pour ne pas trouver des incrédules. Grâce à ce guide, « la pensée » pourra saisir les intentions du maître de l'œuvre ; mais « les yeux » consentiront-ils à se porter tout d'abord sur les lis de la *predella*, pour s'élever ensuite, « par gradations successives », aux images du haut et ainsi « jusqu'à Dieu », c'est-à-dire à un factice ostensoir ? C'est douteux.

Dieu n'a-t-il pas une image plus vénérable dans le crucifix placé au-dessous, et n'est-il pas réellement présent dans le tabernacle ?

Autrefois, on enseignait aux fidèles à diriger leur pensée et leurs regards vers ce tabernacle et, pendant la messe, vers l'autel où se célèbre le Saint-Sacrifice ; maintenant, on les invite à considérer surtout, au sommet du retable, un ostensoir postiche !

Doit-on admirer la gradation dans le choix

des matières ? Que l'on fasse d'or et d'argent, que l'on orne de pierreries, un ostensoir pour le Saint-Sacrement, cela est fort bien ; mais convient-il d'agir de même pour un simulacre ? Si la gradation mentionnée est réelle, il en résulte que cette vaine image (combien moderne et banale !) d'un ostensoir est beaucoup plus richement ornée que le tabernacle où reposera à demeure la divine Eucharistie. Qui oserait dire que cela soit louable ?

Plus d'une fois, notre *Revue* a signalé les erreurs si regrettables commises dans la construction et la décoration du Sacré-Cœur : par exemple cet étonnant monument où Louis Veuillot tourne la tête en sens inverse de l'autel et devant qui s'agenouille la Foi !

Une église de cette importance, dédiée au cœur de Jésus et qui a la prétention d'être un ex-voto national, aurait dû recevoir un mobilier très homogène, très étudié, très conforme à l'esprit de la symbolique catholique, dirigé par les traditions et par le désir d'adaptation logique à la liturgie moderne ainsi qu'aux idées spéciales qu'il convenait d'exprimer clairement. Il n'en a malheureusement pas été ainsi.

Léon Germain de Maidy.

29 déc. 1907.

La Vie de Jésus-Christ

racontée par les imagiers du moyen âge sur les portes d'églises *(suite)* (1).

ASCENSION *(Suite).*

Si l'on voulait contester l'interprétation des œuvres que nous venons d'analyser, nous nous permettrions d'en examiner une encore : dans l'admirable collection Spitzer se trouvait un triptyque byzantin d'ivoire, du Xe siècle, dont un des volets est divisé en trois registres : en bas, onze apôtres, debout, tenant des livres ou des croix, regardent le ciel avec admiration ; sur la bande intermédiaire, la Vierge est debout entre deux anges, debout aussi, qui la tiennent par la main ; au registre supérieur, le Christ assis dans une mandorle et bénissant, est soulevé par d'autres anges. « Dans le haut », ajoute M. Darcel, qui a analysé cette œuvre, « on lit Η ΑΝΑΛΗΦΙΣ (l'Assomption)». Dès lors, dira-t-on, si la composition figure ce miracle, il ne peut être question d'Ascension. — Mais par malheur le mot ΑΝΑΛΗΦΙΣ signifie non pas « Assomption » (en grec μεταστασις), mais bien précisément « Ascension ». C'est uniquement en marque d'honneur que la Vierge est représentée à part, et que des anges l'entourent : le sujet certain, déclaré par l'inscription même, est l'Ascension et cette identification renforce de manière décisive l'interprétation donnée par nous aux œuvres précédentes.

N'avons-nous pas dès lors droit de penser que dans les sculptures byzantines et par voie de conséquence dans les sculptures romanes, du moment que les anges font le geste de soulever la mandorle divine, nous pouvons généralement reconnaître une Ascension, sans nous préoccuper outre mesure de la position de Jésus, qu'il soit assis ou debout, qu'il fasse ou non le geste de bénédiction (1), qu'il tienne le livre (2) ou la croix hastée (3) ? N'allons-nous pas voir même, en des exemples isolés des XIe et XIIe siècles, des Ascensions bizarres où le Christ est en buste, ou agenouillé, ou planant en l'air, ou encore dans lesquelles il escalade en quelque sorte les anges qui le soutiennent ?

Si l'on n'admettait pas cette interprétation, que pourrait donc signifier ce geste des anges saisissant le bord de la mandorle? S'ils veulent l'élever au ciel, ce geste est nécessaire, et l'on n'en conçoit pas d'autre possible ; s'ils ne font que la toucher sans but, il devient inutile, irrespectueux, incompréhensible.

Mais ici se dresse devant nous une objection que nous reconnaissons formidable : ces anges au geste d'ascension, nous les avons vus non seulement auprès de l'auréole du Christ, mais encore aux côtés du chrisme wisigothique (4), du nimbe de l'Agneau

1. Voir les précédents articles, années 1905, pp. 217, 299, 363 ; 1906, pp. 32, 181, 302, 379 ; 1907, pp. 17, 156, 235, 310, 366 ; 1908, p. 9.

1. Cahors, Charlieu, Perrecy-les-Forges, Vandeins, St-Aventin, Anzy-le-Duc, Rochester, Ély, Lübeck, Alpirsbach ; chapiteau de Hildesheim ; sans doute St-Paul de Varax (mutilés), autel de Cividale, vantaux de Spalato etc. — D'après le texte de S. Luc, c'est en bénissant ses Apôtres que le Christ s'éleva au ciel.

2. Tympans de Cahors, Charlieu, Perrecy-les-Forges Anzy-le-Duc, Saint-Aventin, Rochester, Ély, Alpirsbach, Lubeck, St-Paul de Varax ; chapiteau de Hildesheim, autel de Cividale, vantaux de Spalato, etc.

3. Ély *(fig. 123)*, Montceau l'Etoile *(fig. 122)*.

4. San Pablo de Huesca, San Pedro de Huesca, Monzon, S. Miguel de Tamarite (avec l'Agneau au centre) Jaca (entre deux lions) etc. — Ce Chrisme, qu'on trouve avec quelque variante sur les monuments des premiers siècles, peut être le signe miraculeux de l'étendard de

de Dieu [1], de l'auréole de Dieu le Père [2] ou de la Vierge Marie [3]. Dès lors ces figures et ces gestes ne sont pas nécessairement liés à l'idée d'Ascension, et la base

Fig. 122. — Porte de l'église de Montceau l'Étoile (Saône et Loire). — L'Ascension.

même de notre argumentation se trouve ébranlée. — Sans doute, en ce qui concerne le chrisme des Wisigoths et l'Agneau de Dieu, il ne serait pas impossible de discuter, et de soutenir que les œuvres qui représentent ainsi ces figures sont des imitations ou des inspirations dégénérées de

Constantin : aussi les archéologues espagnols lui donnent-ils le nom de « labaro ».

1. Andernach, Lichères (Charente), San Isidro de Léon *(fig. 124)* : diptyque d'ivoire, dit de saint Nicaise (trésor de la cath. de Tournai).

2. San Tome de Soria.

3. Cloître de Saint-Aubin, à Angers.

ces œuvres romaines ou byzantines dans lesquelles, par un abus du symbole, on montrait le Christ de la Transfiguration sous la forme de la croix adorée par trois agneaux [1] et le Crucifié sous celle d'un monogramme nimbé attaché sur la croix [2].

Fig. 123. — Cathédrale d'Ely. — Porte méridionale de la nef, dite : « porte du Prieur ». XIIe siècle.

Au couvent blanc, une fresque byzantine représente l'Ascension sous l'aspect d'une croix qui s'élève dans le ciel. Mais l'Agneau glorieux de San Isidro de Léon, élevé en l'air au-dessus du Sacrifice d'Abraham

1. A Saint-Apollinaire in Classe, de Ravenne (VIe siècle).

2. Sarcophage du musée de Latran.

(*fig. 124*), ne peut évidemment en aucun cas représenter une Ascension : il est vrai que, de toute manière, cette figure n'a aucun rapport apparent avec la scène qu'elle surmonte, et que, vu son cachet absolument romain, on en vient à se demander s'il ne s'agit pas de la copie d'un fragment antique, débris de frise ou de sarcophage, encastré là par un constructeur plus soucieux de la beauté que de la signification de ses sculptures. — En tous cas, resteraient contre nous le tympan de San Tomé de Soria et le bas-relief du cloître d'Angers : sur le premier, c'est Dieu le

Fig. 124. Tympan d'une porte méridionale de San Isidro de Léon (Espagne) — Légende du sacrifice d'Abraham.

Père, couronné, qui tient sur ses genoux Dieu le Fils sous les traits d'un enfant ; quatre anges, portant en leurs mains les quatre animaux minuscules, soutiennent la mandorle où il est assis ; représentation exceptionnelle à tous points de vue et à laquelle on ne peut trouver aucun analogue, même lointain ; — à Saint-Aubin, c'est Marie, tenant l'Enfant-Dieu, qui occupe le centre de l'auréole ; et la présence de Jésus exclut toute idée d'Assomption. Nous avouons qu'il nous est impossible d'expliquer ces deux œuvres extraordinaires, car ce ne serait pas une explication de prétendre, parce qu'elles sont uniques, qu'elles ont pu être le produit de l'imagination déréglée d'un artiste, dont le jugement n'était pas plus sûr que le grossier ciseau.

Une suprême objection (car, soucieux avant tout de la vérité, nous ne voulons taire aucun des arguments susceptibles de combattre, ou même de ruiner notre thèse) pourrait être faite par les trop rares archéologues qui connaissent le tympan de Vandeins (Ain) : là, le Christ, debout dans la mandorle, est soulevé par deux anges symétriques, selon le type que nous considérons comme celui de l'Ascension. Cependant sur le bord de l'auréole court l'inscription : « *benedicat et edem majestas dni...m* », et autour du tympan cette autre : « *omnipotens bonitas exaudiat ingredientes*

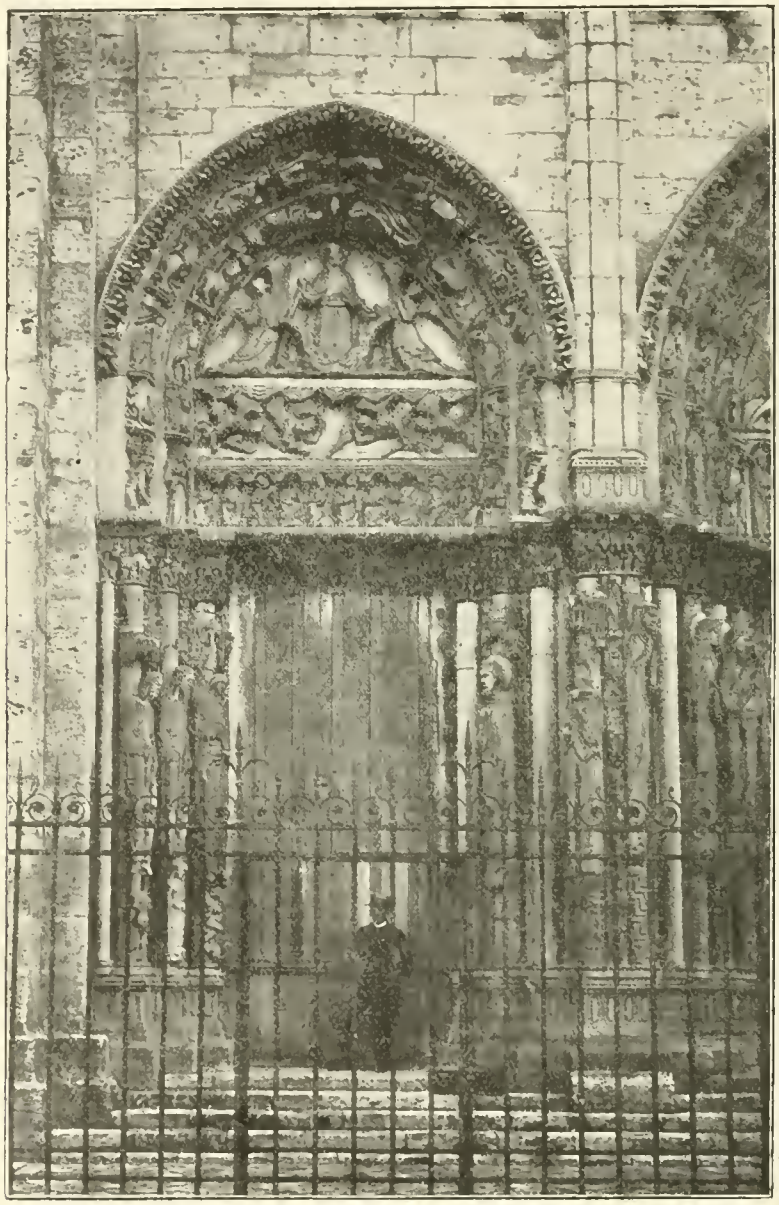


Fig. 125. — Porte occidentale droite de la cathédrale de Chartres.
Linteau et tympan : Ascension. — *Voussure :* Calendrier et Zodiaque. — *Chapiteaux :* Vie du Christ.

angelus ejus Di custodiat egredientes (1) ». — Si, dira-t-on, la sculpture représentait l'Ascension, le texte n'aurait pas manqué d'y faire allusion, comme à Léon et à Mauriac. — L'objection n'est pas sans réplique : on remarquera d'abord que si l'inscription ne vise pas l'Ascension, elle ne vise pas davantage le Lavement des pieds ni le Péché d'Adam, qui sont figurés sur la même porte d'une manière indiscutable. De même que toute parole peut être commentée de diverses façons, de même aussi toute composition d'art peut prêter à diverses maximes ; et le pieux imagier a choisi celles qui lui ont paru les plus propres à l'édification des fidèles. Cette prière lapidaire paraît d'ailleurs avoir été usitée dans la région ; à Saint-Paul-de-Varax (2), église qui semble un peu antérieure à celle de Vandeins, nous déchiffrons, au-dessous du linteau une inscription analogue : « *cu* [m] *precib* [us] *lacrimas si fu* [n] *da* [nt] [ingr] *edie* [n] *tes grac* [ia] *c* [um] [v] *enia com* [pl] *e* [at] *abitu eg* [r] *edie* [n] *tes* (3) ». Sans doute on en avait admiré l'intention pieuse et l'on jugeait plus profitable de reproduire ou d'imiter cette oraison que d'expliquer aux fidèles le sens de sculptures qui devait leur être suffisamment familier.

On le voit, dans cette longue discussion, les arguments pour et contre sont loin d'être péremptoires. Aussi ne faudrait-il peut-être pas, dans l'interprétation du type qui nous occupe, être trop exclusif: le geste des anges est en général indicatif de l'Ascension, mais dans bien des cas ce principe doit souffrir des exceptions, en raison des détails et de la disposition soit du sujet même (1), soit des sujets voisins.

En commençant ce chapitre, nous nous flattions, non sans présomption, de jeter un peu de lumière sur cette question des Ascensions byzantines ; peut-être n'avons-nous fait qu'en épaissir les ténèbres. *Et adhuc sub judice lis est....:* nous croyons du moins avoir produit toutes les pièces du procès, et mis le lecteur à même d'en être juge.

2° *Types réalistes.* — A côté du type d'Ascension, tout conventionnel, que nous venons d'étudier, l'art roman en a produit d'autres, plus originaux, où le mouvement et le pittoresque de la scène sont marqués avec vigueur, parfois même avec exagération et brutalité.

Parmi les bas-reliefs de tympans, l'un des plus curieux est assurément celui de San Isidro de Léon *(fig. 80)*, au-dessus duquel, comme si le réalisme de la représentation n'expliquait pas suffisamment le sujet, l'artiste a pris soin de graver l'inscription : *ascendo ad patrem meum et patrem vestrum.* Le Christ, sans mandorle, est enlevé à la force du poignet par deux anges joufflus, maflus et trapus qui, n'étaient leurs ailes, évoqueraient assez l'idée de garçons bouchers : l'un le prend par le pied, l'autre par la taille ; mais, comme la chose ne va pas sans difficulté, ils ont l'ingénieuse idée de dresser vers le ciel chacun une aile, à laquelle Jésus s'accroche des deux mains, comme en une escalade.

Moins grossière et moins brutale, mais tout aussi singulière est la conception d'une

1. « Que la majesté du Seigneur bénisse cet édifice... » — « Que la bonté du Tout-Puissant exauce ceux qui entrent ici, que son ange protège ceux qui en sortent. »

2. Voir mon analyse de ce portail. (*Revue de l'Art chrétien*, année 1904 p. 144.)

3. « Ceux qui en entrant répandent des larmes avec des prières, qu'en sortant la grâce avec le pardon les accompagne dans leur route »

1. Ainsi, sur le linteau de S. Laurent, à Zara (Dalmatie), le Christ tient un livre et un glaive, et l'auréole où il trône est soutenue par deux chérubins : il est difficile de voir là une Ascension.

Ascension figurée sur une plaque d'ivoire carolingienne du musée de Cluny (1) : des Apôtres et de la Vierge, on ne voit que douze têtes levées, dont une seule (2) (peut-être celle de la Vierge) est nimbée. Au-dessus, le Christ imberbe, agenouillé sur une nuée, est enlevé par des anges. Dans l'angle supérieur du panneau, la Main énorme de Dieu le Père, grande ouverte, accueille son Fils. Ce type d'Ascension, comme le remarque excellemment M. André Michel, s'est surtout formé et développé dans les miniatures des manuscrits. Dès le début du IXe siècle, Alcuin en donnait pour ainsi dire la description dans ces vers .

Dextera quæ Patris mundum ditione gubernat
Et Natum cœlos proprium transvexit in altos.

On trouve encore cette Main du Père ouverte au-dessus de Jésus sur un curieux monument du VIIIe siècle, l'autel du roi lombard Ratchis, à Cividale : le Christ, assis dans une auréole de feuillage y est soulevé par quatre anges ; deux autres paraissent dans l'auréole même. — Il n'est pas certain qu'il s'agisse là d'une Ascension.

D'autres artistes, sans laisser leur imagination se livrer à des écarts aussi bizarres, ont toutefois modifié et plus ou moins déformé le type hiératique que nous avons étudié plus haut : tout en conservant la symétrie de la composition, ils ont cependant, comme à Chartres *(fig. 125)*, substitué à la mandorle une bande de nuages : au lieu d'entourer la Personne Divine, elle ne s'étend que sous ses pieds, et aboutit, solidifiée pour ainsi dire, entre les mains des anges qui, par ce moyen, soulèvent le Christ. Au-dessous, d'autres anges volant dans une attitude originale et pleine de vie (1), attirent sur cette scène l'attention de Marie et de neuf Apôtres debout sur le linteau. On a parfois contesté cette interprétation (2), notamment en faisant remarquer la colombe qui, du haut du ciel, descend sur le front de Jésus (3) : sans doute la présence de l'Esprit-Saint peut paraître singulière (4) ; mais est-elle plus difficile à justifier que celle de la Main céleste dans l'ivoire de Cluny (5) ?

Fig. 126 — Tympan de porte de l'ancienne église Saint-Ulrich de Ratisbonne. — L'Ascension.

A Ratisbonne, sur le tympan de l'ancienne église Saint-Ulrich *(fig. 126)* (6), nouvelle transformation : ce n'est plus une mandorle ni un nuage qui supporte le Christ, figuré seulement en buste, mais une nappe où la

1. Provenant de l'ancienne collection Spitzer.

2. Cette absence des nimbes est uniquement causée par le désir d'éviter que les têtes ne se cachent mutuellement.

1. Un ange du portail de Beaulieu (Corrèze) présente une attitude analogue.

2. Mr Marignan, et plus tard Mr de Lasteyrie, ont cru reconnaître dans ce tympan un jugement dernier.

3 On s'est appuyé sur ce détail pour indiquer ici un Baptême du Christ.

4. On peut toutefois remarquer que les dernières paroles du Christ avant son Ascension, ont été une promesse aux Apôtres de leur envoyer l'Espit-Saint : la colombe de Chartres pourrait donc, à la rigueur, constituer une sorte d'allusion à cette suprême promesse.

5. En dehors de toute idée d'Ascension, la Main Divine paraît souvent au-dessus de la figure du Christ, sur les portails de Poitou (Saintes, Champagne-Mouton, etc.) et sur ceux de Champagne (Saint-Loup de Naud, Saint-Ayoul de Provins, etc.).

6. Aujourd'hui transformée en musée.

Personne Divine apparaît à mi-corps, telle l'âme d'un Saint enlevée au ciel par des angelots. Certes l'étrangeté d'une telle représentation pourrait faire douter du sujet, si le geste de bénédiction du principal personnage, et encore plus le nimbe crucifère qui le couronne n'indiquaient pas de manière indiscutable le Fils de Dieu.

Sur le chandelier de Gaëte *(fig. 109)* qui, bien que sculpté au XIIIe siècle, est encore une œuvre toute byzantine d'inspiration, le Christ assis dans l'auréole, tenant le Livre et bénissant, est enlevé au ciel par quatre petits anges comme sur le paliotto de Salerne, mais les onze Apôtres, au lieu d'être répartis en deux groupes de part et d'autre de l'auréole, sont entassés, en rangs serrés, d'un même côté du tableau. — Sur les vantaux de Bénévent, le Christ, entouré d'une mandorle, trône sur l'arc-en-ciel ; quatre anges paraissent le soulever ; des cinq personnages placés au-dessous, un le montre du doigt, un autre se cache les yeux, comme ébloui par l'éclat du prodige.

Il nous reste, pour clore cette rapide revue des Ascensions sculptées du XIIe siècle, à parler de trois portes où les imagiers, prenant pour point de départ le vieux type hiératique, l'ont successivement modifié pour lui donner un caractère plus historique et ont ainsi frayé la voie aux œuvres de style purement réaliste de l'âge suivant. Ces portes sont celles de Mauriac, de Montceau-l'Etoile (Saône-et-Loire) et de Vézelay.

A Notre-Dame des Miracles de Mauriac *(fig. 187)*, si une bande de pierre sépare encore, aux deux extrémités le linteau du tympan, comme sur les portes d'Anzy-le-Duc, de Charlieu, de Chartres, etc. du moins la mandorle perlée au centre de laquelle Jésus se tient debout, déborde cette bande et descend jusqu'au milieu du linteau, établissant ainsi un lien matériel entre les deux parties de la composition. Au-dessous de l'auréole est figurée, détail nouveau, la montagne minuscule d'où le Christ vient de s'élever (1) ; et les deux anges qui d'une main soulèvent la mandorle, appellent de l'autre l'attention des treize personnages debout au dessous d'eux. Ces treize figures (2), dont malheureusement les têtes sont brisées, paraissent contempler la scène supérieure, que l'un d'eux montre du doigt. Tous ont des nimbes également perlés : il est donc difficile de dire si le treizième personnage joint au collège apostolique est un envoyé céleste ou la Vierge : cette dernière identification semble toutefois plus probable, en raison des vers léonins gravés au bord du tympan (3) :

A Montceau-l'Étoile *(fig. 122)*, toute séparation est supprimée entre le linteau et le tympan, et l'ensemble ne forme plus qu'un seul tableau (4). De même qu'à Mauriac, le Christ est debout ; mais de la main droite, au lieu de bénir, il tient exception-

1. De même, sur les vantaux romans de Spalato (Dalmatie), on voit une butte de terre au-dessous de l'auréole enlevée par les anges.

2. On remarquera que deux d'entre elles ont les jambes croisées, selon le type roman provençal et languedocien ; S. Pierre tient à la main sa clef symbolique.

3. Restitution de Mr l'abbé Chabau :

Tres sunt at[que] *decem qui cernunt scandere regem*
Celu[m] *cunctoru*[m] *cristu*[m] *dominum dominoru*[m]
S[ca] *ndit sublimis celestia iesus ab imis*
Quod bene testant[ur] *qu*[i] *nu*[n]*c i*[n] *luce bean*[tur] (*).

* Ils sont treize, qui regardent s'élever le Christ,
Roi des cieux, Seigneur des seigneurs,
De ce bas monde Jésus s'élève vers les hauteurs célestes,
Ils en sont les témoins, ceux qui maintenant sont heureux dans la gloire.

(*Les églises romanes de la Haute-Auvergne*, par de Rochemonteix) (**).

** Fra Guglielmo, sur l'ambon de S. Giovanni fuor Civitas, à Pistoie (XIIIe s.), a représenté de même les Apôtres regardant Jésus enlevé dans la mandorle par une troupe d'anges.

4. Au sommet de la façade de San Frediano, à Lucques, une mosaïque colossale du XIIe siècle représente l'Ascension à peu près comme à Mauriac et à Montceau-l'Etoile.

nellement une croix ; les anges s'envolent d'un mouvement aussi hardi que naturel. On ne trouve pas ici de montagne, mais on voit, par contre, les deux hommes vêtus de robes blanches qui, au centre du linteau, interpellent les douze Apôtres [1] et leur montrent le Christ. Tous, d'ailleurs, en un désordre plein de vie, lèvent vers le ciel la tête et le bras. Pour bien marquer qu'il s'agit des Apôtres, l'imagier leur a donné

Fig. 127. – Porte de Notre-Dame des Miracles à Mauriac (XIIe siècle). — L'Ascension.

à chacun un livre, sauf à saint Pierre, qui brandit triomphalement deux clefs monumentales.

Enfin à Vézelay (*fig. 104*), la disposition adoptée rompt absolument avec les types précédents : entouré de huit Apôtres seulement, le Christ est debout, sans mandorle, et ses vêtements semblent agités par un souffle mystérieux. Viollet-le-Duc et la plupart des critiques ont reconnu là une Ascension : nous n'y contredirons point, mais on conviendra que l'absence des anges, le fait que les pieds de Jésus reposent sur

1. Ou peut-être onze Apôtres et la Vierge.

la terre comme ceux des disciples, laissent planer un doute sur cette interprétation. On peut aussi bien voir dans cette scène, placée au-dessus de celle d'Emmaüs, une des nombreuses apparitions du Christ à ses Apôtres (1).

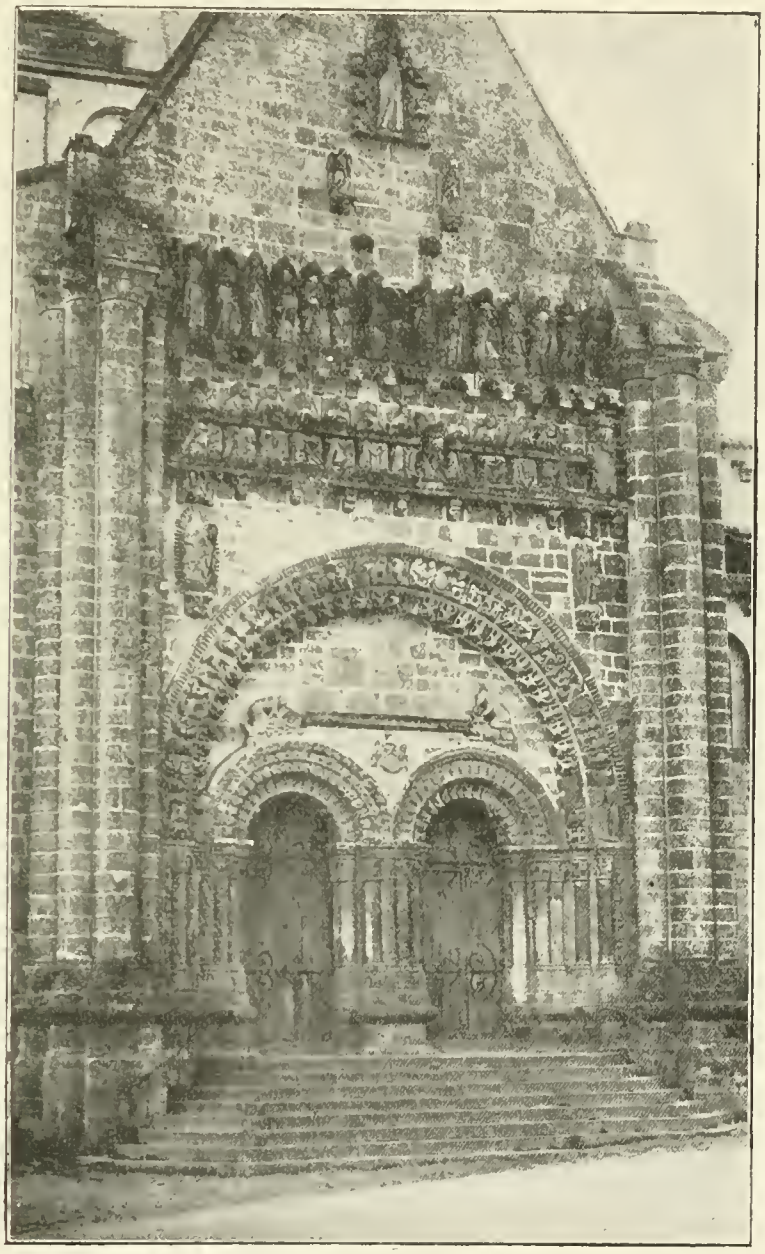


Fig. 128. — Façade septentrionale de l'église de Vouvant (Vendée, XIIe et XVe siècle). — La Cène. — L'Ascension.

II. *Œuvres gothiques.*

Nous avons vu que, dès les périodes byzantine et romane, à côté du type symétrique et tout conventionnel où nous croyons reconnaître l'Ascension, les artistes avaient

1. On trouve encore, à l'époque romane, l'Ascension figurée sur les édifices suivants : à la façade de Ruffec (Jésus debout dans une mandorle, étend les mains ; deux

parfois représenté ce miracle sous une forme sinon plus exacte, du moins plus pittoresque et plus vivante : témoins le tympan de Léon et la plaque du musée de Cluny ; témoin encore cet autre panneau d'ivoire du XIe siècle, imité d'un modèle byzantin (ancienne collection Spitzer) où, s'essayant au paysage avec plus de résolution que d'habileté, le sculpteur nous montre la Vierge et les onze Apôtres, au bas d'une montagne, regardant le ciel ; deux anges, debout sur cette montagne, leur montrent dans les airs Jésus, qui plane horizontalement, dans une position rappelant assez celle d'un nageur : il pose la main dans cette même Main gigantesque que nous avons vue sur la plaque du musée de Cluny, et qui, ici encore, symbolise évidemment Dieu

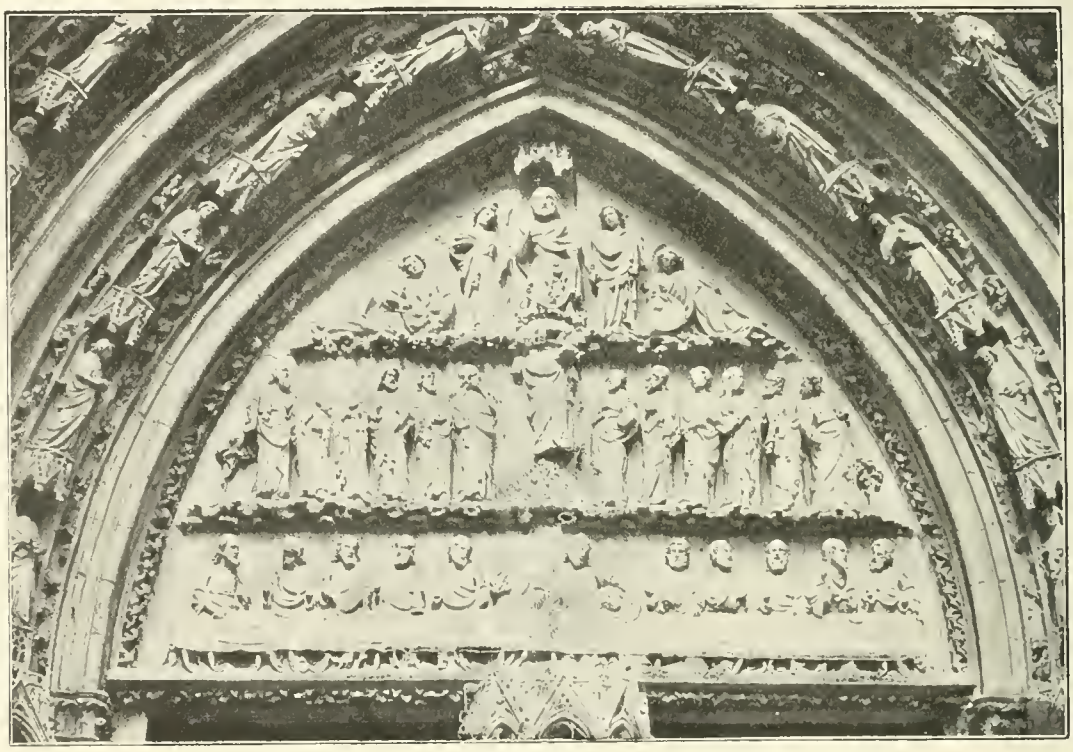


Fig. 129. — Cathédrale Saint-André de Bordeaux — Tympan de la porte septentrionale. — La Cène. — L'Ascension.

le Père ; quelques arbres complètent un paysage rudimentaire.

Nous citons cet exemple pour montrer que les imagiers du XIIIe siècle qui délaissèrent l'ancien type conventionnel et créèrent le type historique, ne manquaient pas absolument de modèles. D'ailleurs, en art plus encore qu'en science, il est bien rare qu'une création ou une invention quelconque sorte tout armée du cerveau de son auteur : le progrès est une chaîne ininterrompue, et si nous supposons, en certains cas, que l'art a pu procéder par sauts, c'est que les anneaux intermédiaires ont disparu. — Cependant, dans le cas qui nous occupe,

anges sont à ses côtés ; au-dessous, dans douze niches, les Apôtres) ; — au portail de Saint-Médard de Thouars (à la clef de la voussure, le Christ debout entre deux anges : l'archivolte s'ouvre pour leur livrer passage : à la voussure, les Apôtres. Une restauration trop complète rend ce morceau peu susceptible d'une critique sérieuse) ; — à Saint-Sernin de Toulouse ; — à Saint-Chamans ; — sur un chapiteau de Vézelay ; — à San-Domingo de Silos ; — sur les vantaux de Pise, etc.

les imagiers, vers le temps de saint Louis, ont tellement perfectionné leurs modèles qu'on peut dire sans exagération qu'ils ont fait œuvre créatrice : leur conception de l'Ascension est tout historique et réaliste, et en même temps elle rentre dans le texte de l'Évangile et des Actes des Apôtres.

Désormais en effet Jésus s'élève au ciel par sa propre puissance, conformément à l'enseignement de l'Église ; les anges n'apparaissent généralement plus (1) ou en tous cas, ils ne jouent plus qu'un rôle purement passif d'adoration (2) ; les deux hommes vêtus de blanc ont définitivement disparu ; la Vierge et les Apôtres (3) se montrent seuls à côté du Christ. Jésus lui-même n'est plus entouré d'une mandorle conventionnelle, mais simplement d'une nuée réduite souvent à des proportions infimes : tantôt cette nuée est sous ses pieds (4), tantôt elle l'environne complètement comme une auréole (5), mais plus fréquemment, et c'est là le type définitif adopté tant par les ivoiriers que par les imagiers, elle lui recouvre toute la partie supérieure du corps : les jambes ou même les pieds seuls (6) sont encore visibles au-dessus de la tête des Apôtres: c'est bien là traduire littéralement la parole des Actes : « Une nuée le cacha à leurs yeux. » — Cette disposition s'adaptait d'ailleurs facilement aux tympans ou aux linteaux de porte, où l'Ascension est souvent représentée (1) : la clef de la voussure, ou le tympan même limitant le champ supérieur du tableau, permettait d'interrompre la composition et de la couper au point où le nuage commence à recouvrir Jésus : aussi est-ce la disposition adoptée à Saint-André de Bordeaux (*fig. 129*) et sur presque tous les diptyques et triptyques, du XIIIe au XVe siècle. — Par contre lorsque l'imagier avait à décorer une partie de muraille nue et de grande dimension, il pouvait difficilement recourir à une telle disposition, et se trouvait naturellement amené à représenter le Christ en entier : c'est pourquoi nous trouvons encore, à la fin même du moyen âge, quelques Ascensions qui, comme celle de Vouvant (*fig. 128*) rappellent, d'assez loin il est vrai, le type ancien de Mauriac et de Montceau-l'Etoile.

Dans cette même composition de Vouvant, nous remarquons, outre les douze (2) Apôtres debout, deux personnages (3), agenouillés au centre : si, comme cela semble probable, il s'agit de la Vierge et de Madeleine (?) (4), c'est là un bien singulier oubli du protocole chrétien : les imagiers antérieurs avaient soin de placer toujours Marie hors de pair, non seulement avant les autres Saintes, mais même généralement avant les Apôtres, ou tout au moins sur le même rang.

Cette attitude agenouillée, si contraire à toutes les anciennes traditions, se trouvait déjà sur la composition de Strasbourg (*fig.*

1. Wells, Rouen, Bordeaux, Strasbourg ; chapiteau de Saint-Sernin de Rustan (à Tarbes) ; à peu près tous les diptyques et triptyques.

2. Vouvant (*fig. 128*). — Cependant sur un chapiteau du cloître d'Elne, ils montrent le Christ aux Apôtres ; et à la voussure de Worms (XIVe siècle), par une exception unique à cette époque, quatre angelots enlèvent la nuée au milieu de laquelle est le Christ.

3. Sur les ivoires, faute de place, on ne trouve souvent que deux ou trois Apôtres (musée de Berlin, diptyque, fin du XIIIe siècle ; British Museum, XIVe siècle, etc.).

4. Autel d'argent de Pistoie.

5. Vouvant (*fig. 128*).

6. Chapiteau de Saint-Sever de Rustan ; diptyque du musée de Berlin, etc.

1. On trouve aussi l'Ascension figurée au-dessus des Saints-Sépulcres anglais du XIVe s. (Hawton, etc.)

2. On a pu voir que les imagiers romans ne montraient jamais plus de onze Apôtres.

3. Sur le chapiteau d'Elne (XIVe siècle), on trouve aussi Marie et treize autres personnages.

4. Nous ne pouvons croire que ce soient des figures de donateurs : l'inconvenance serait vraiment excessive.

57) (1) où la Vierge et S. Jean sont au contraire seuls debout, au milieu des Apôtres prosternés.

Nous devons signaler encore la singulière inspiration de l'orfèvre italien qui, hanté mal à propos par le souvenir de quelque Jugement dernier, a sur l'autel d'argent de Pistoie, placé aux côtés de Jésus montant au ciel, des anges sonneurs d'olifant. Sans doute le texte sacré fait dire aux envoyés célestes : « Ce Jésus, que vous avez vu s'élever, reviendra un jour de la même manière » ; mais cette allusion à la fin des temps ne paraît guère suffisante pour justifier la présence ici de ces anges, ordinaires évocateurs des tombeaux.

Telles sont les quelques remarques suggérées par l'examen des Ascensions gothiques. Désormais en effet le type adopté est à peu près uniforme : c'est, à part d'insensibles variantes, celui que nous avons admiré à St-André de Bordeaux. D'ailleurs, contrairement à l'opinion de certains, à partir du XIIIe siècle, le sujet de l'Ascension a été moins fréquemment traité, en sculpture monumentale du moins, que dans la période précédente, et les exemples y présentent avec plus de perfection sans doute et une conception plus rationnelle, moins de variété, moins d'imprévu, et fournissent par suite un champ moins étendu à la critique de l'iconographe.

Pentecôte.

LES Grecs de la fin du Moyen-Age, mélangeant en un singulier amalgame leurs idées métaphysiques et le récit des Actes des Apôtres, donnaient de la Descente de l'Esprit-Saint une représentation dont le moine Denys, en son Manuel, nous a conservé la Description : les douze Apôtres étaient assis en cercle dans une salle voûtée ; au milieu de la voûte paraissait un vieillard couronné, désigné par cette in-

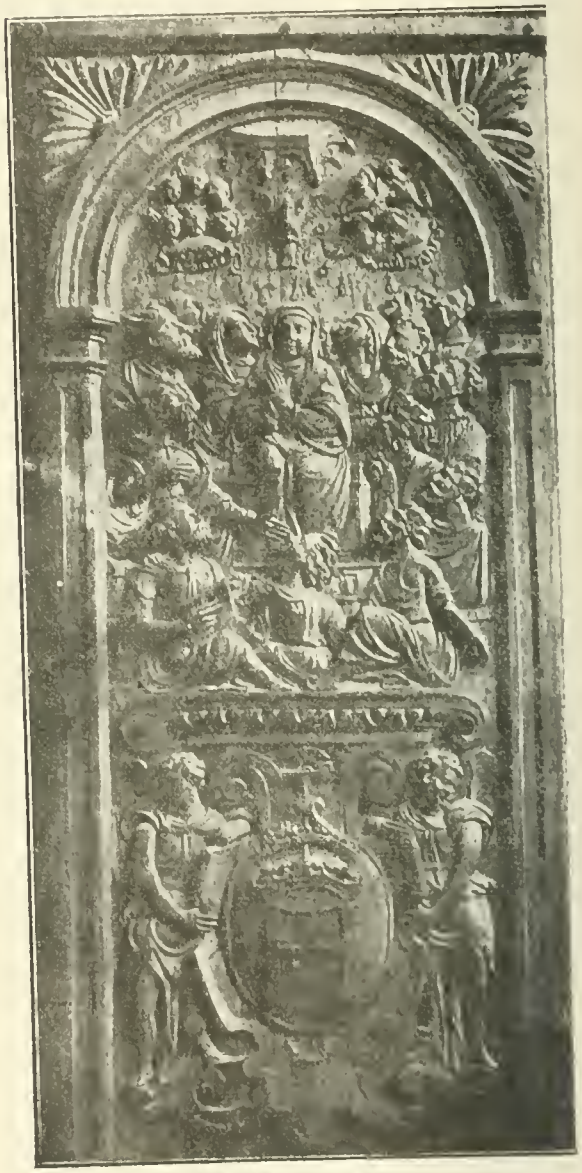


Fig. 130.— Cathédrale du Mans. — Boiseries de la sacristie (XVIe s.) La Pentecôte. (Cliché de M. Martin-Sabon).

scription : « le Monde », tenant à deux mains une nappe dans laquelle on apercevait douze cartels roulés ; en haut planait la Colombe, du bec de laquelle s'échappaient douze langues de feu, dont chacune venait

1. De même sur un chapiteau du cloître d'Elne (XIVe siècle) plusieurs des Apôtres sont agenouillés.

s'arrêter sur la tête d'un Apôtre. Il ne semble pas que la Vierge ait été figurée.

Il serait difficile de dire si cette bizarre composition a eu dans l'art byzantin ou roman quelque prototype. En effet, le sujet de la Pentecôte qui a toujours été l'un des moins fréquemment représentés [1] pendant tout le cours du Moyen-Age, est particulièrement rare avant le XIVe siècle : un bas-relief de San-Domingo de Silos au XIIe siècle, le chandelier de Gaëte et l'ambon de S. Giovanni fuor Civitas à Pistoie (par Fra Guglielmo) au milieu du XIIIe siècle, sont à peu près les seuls exemples que nous en connaissions dans la sculpture romane ; tous trois d'ailleurs sont fort intéressants, car

Fig. 131. — Porte de l'abbaye de Vézelay sous le narthex.
Tympan: Mission des Apôtres. — *Linteau:* Offrandes pour la croisade. — Départ pour la croisade.

ils s'écartent des types usités depuis lors. Dans le cloître espagnol, au-dessus des douze Apôtres debout, une Main bénissante, baissée, apparaît dans un nuage; deux anges volent à l'entour : c'est le seul cas où nous voyions les anges intervenir dans la Descente du Saint-Esprit. L'œuvre de Gaëte nous montre aussi les douze Apôtres debout, levant leurs têtes, au-dessus desquelles sont arrêtées des flammes (*fig. 109*) [1] : ils regardent en l'air un nimbe crucifère qui personnifie la Divinité. A Pistoie, au con-

1. Et toujours sur des parties accessoires des portails : chapiteaux, voussure, etc.

1. Il en est de même sur l'ivoire du paliotto de Salerne.

traire, on ne voit au-dessus des disciples qu'une colombe isolée, sans flammes, ni rayons.

En dehors de ces exemples, le type habituel, au moins jusqu'au milieu du XIVe siècle, semble bien avoir été, abstraction faite de la figure inutile du Monde, à peu près celui décrit par Denys, sauf que les Apôtres sont rarement assis. Déjà la miniature du missel anglo-franc de la collection Yates Thomson montre la Colombe planant dans une auréole au-dessus des Apôtres et jetant sur eux, de son bec entr'ouvert, des rayons de lumière qui aboutissent aux lèvres de chacun d'eux. Cette ingénieuse façon d'exprimer le don des langues paraît avoir été peu comprise ou du moins peu imitée, car partout ailleurs, si nous retrouvons la même Colombe et les mêmes rayons on remarquera que ces rayons vont frapper non plus les lèvres, mais le front des Apôtres (chapiteaux de Saint-Sever de Rustan [1], d'Elne, etc.) : a-t-on voulu marquer par là que le don céleste avait non seulement délié la langue, mais encore et surtout illuminé l'esprit des Apôtres ?

Plus tard les imagiers ont cru pouvoir supprimer la figure de la Colombe : aux voussures de St-Laurent de Nuremberg et de Rue, les langues de feu (et non plus des rayons) descendent d'elles-mêmes sur la tête des Apôtres, ici agenouillés, là debout. C'est ce type qui a définitivement prévalu dans l'art moderne [2].

On a parfois considéré comme une représentation de la Pentecôte la grande scène du tympan de Vézelay (*fig. 131*), où Jésus, debout dans une auréole, envoie, de ses mains grandes ouvertes, des rayons [1] sur la tête des Apôtres groupés autour de lui. Assurément c'est là la diffusion de la grâce divine, et l'on ne saurait s'autoriser de l'absence des langues de feu pour contester l'identification de la Pentecôte, puisque nous venons de voir qu'au XIIe siècle la Descente du Saint-Esprit était toujours caractérisée par des rayons. Mais la présence de Jésus semble si contraire à l'idée de ce miracle comme à la description du texte sacré, que nous préférons adopter la désignation habituelle et indiquer comme thème de ce merveilleux tympan la mission donnée par le Christ aux Apôtres [2] : « Allez ! enseignez les nations ! baptisez-les au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit ! » — Et les Apôtres, tenant chacun le livre de l'Évangile, vont partir, forts de la divine promesse ; ils vont aller par le monde semer la bonne semence, faire germer la foi et la civilisation chrétiennes et faire s'élever, dans le lointain des âges futurs, ces cathédrales et ces églises, dont nous nous sommes efforcés, dans ces pages, de signaler quelques merveilles.

Le lecteur qui aura eu la patience de suivre jusqu'au bout cette énumération parfois fastidieuse, cette analyse souvent trop méticuleuse des œuvres du Moyen-Age, nous en pardonnera les lacunes et les erreurs. Il n'y faut point chercher grand' science, mais amour profond de l'art ancien, car dans ce long pèlerinage, où nous nous sommes agenouillés sur les marches de tant de portails, nous avons, en réapprenant l'Évangile, appris aussi à connaître et à aimer davantage les vieux imagiers qui, vivant et parlant dans leurs œuvres, nous ont instruit de leurs pieuses et naïves leçons.

G. Sanoner, Paris.

1. A Saint-Sever, c'est le même chapiteau qui montre : 1° l'Ascension, 2° la Pentecôte, divisée en deux scènes : dans la première, Marie et les Apôtres, agenouillés, invoquent l'Esprit-Saint ; dans la seconde, il descend sur eux.

2. Dans les œuvres de la Renaissance, on voit parfois encore la Colombe et quelques anges (boiserie de la cath. du Mans (*fig. 130*), etc.) ; mais ces figures sont alors sans lien apparent et direct avec les langues de feu.

1. Autrefois peints en rouge.

2. Le même sujet est représenté sur un chapiteau du portail de Chartres.

Les maisons anciennes en Belgique[1].

HABITATIONS URBAINES

AU moyen âge les maisons, rangées le long de la rue, n'étaient pas accolées comme les nôtres, mais avaient des murs latéraux distincts séparés par d'étroites ruelles, nommées à Gand *Kattesteeg*. Tandis que nos façades modernes, selon les errements classiques, sont ordinairement arrêtées à une corniche horizontale, dans les pays du Nord les combles, toujours à deux versants, étaient tournés en sens inverse. Les façades étroites se présentaient par le pignon ; les plus développées étaient formées de deux ailes combinées, montrant vers la rue un pignon et une corniche. Les plans anciens étaient donc ou *oblongs* ou en *équerre*, tandis que nos plans modernes sont souvent *carrés*.

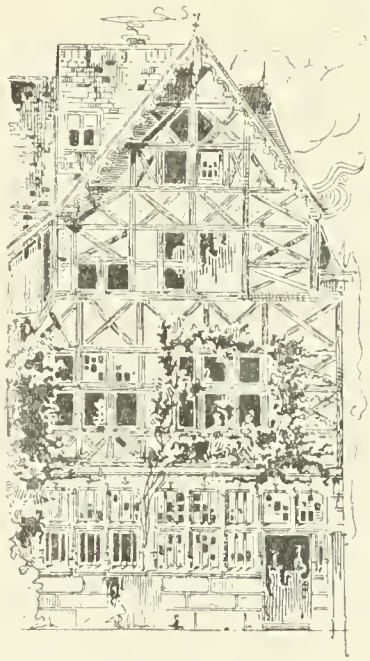
Façades en bois.

Jusqu'à la fin du XIIe siècle, les habitations se construisaient généralement en bois ou en torchis ; elles étaient couvertes de chaume et souvent dénuées d'étage.

Plus tard dans les maisons à pans de bois, les murs latéraux présentent en façade des jambes étrières avec, aux étages, des saillies portées sur de gros corbeaux. Les étages de la devanture sont formés de pans de bois distincts, superposés en saillie l'un sur l'autre. Le surplomb est abrupt ou soulagé par des goussets. Les fenêtres constituent des claires-voies à croisillons occupant toute la largeur. Les parois pleines entre celles-ci forment des zônes revêtues de bordages d'ais verticaux, égouttant l'eau par leur bout inférieur libre et parfois dentelé. Le pignon s'abrite sous un grand gâble saillant, découpé en trilobe ou festonné. Les festons sont, à l'époque gothique, des échancrures en demi-cercles redentés (1), à la Renaissance, des enroulements à volutes (2).

* * *

Liége a conservé quelques maisons en bois. Deux spécimens bien caractérisés (3) ont été reproduits par M. H. Delmotte (4).



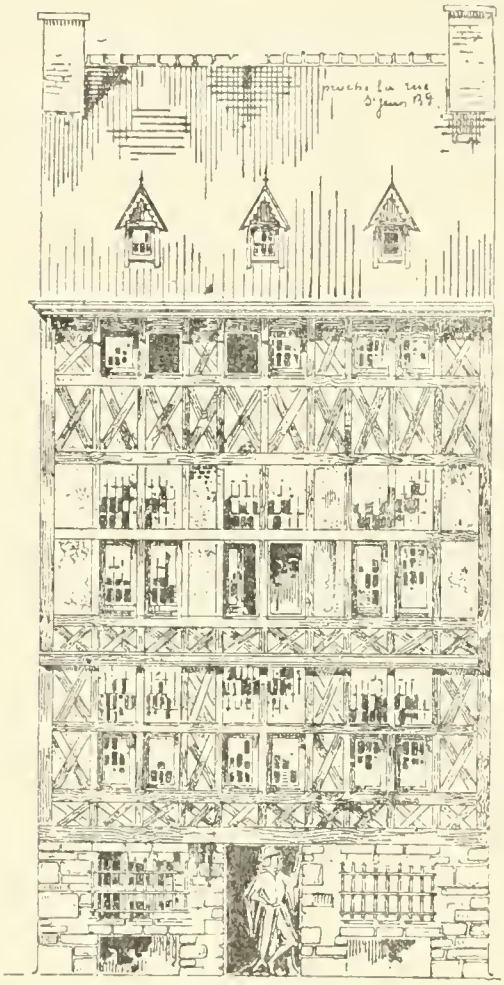
Ancienne maison (démolie) rue du Fond de l'Empereur à Liége (d'après M. H. Delmotte).

La façade est souvent sous corniche, à étages sur un rez-de-chaussée en parpaing. L'ossature est apparente, et le remplage est en hourdis. Les trumeaux et allèges sont étrésillonnés par de nombreuses croix

1. Voir le précédent article, livr. de janvier, p. 30.

1. Ex. : ancienne maison de la rue du Fond de l'Empereur à Liége.
2. Ex. : maison des Espagnols à Verviers.
3. Rue St-Jean-Baptiste.
4. H. Delmotte, *Documents d'art liégeois*.

Saint-André ; les montants et traverses coupant les baies de fenêtres forment des croisillons. Les façades sont plates, sans les encorbellements d'étages usités ailleurs (1). Quand il y a un gâble, il est souvent décoré de gracieuses découpures au bord des plan-



Maison proche la rue Saint-Jean à Liége.
(D'après M. H. Delmotte).

ches rapportées le long des rampants (2).

La maison du Quai de la Batte à Liége offre un pan de bois ardoisé sur soubassement en pierre, daté de 1594. On voit d'autres maisons en bois, çà et là, dans la province de Liége, à Visé, à Verviers, etc. La maison des *Espagnols*, dans cette dernière ville, date du XVIe siècle ; son gâble est décoré à son bord d'une rangée de volutes à double courbure, par couples alternés.

* * *

Les façades en bois sont devenues très rares à Tournai, bien qu'elles aient abondé jadis. Ce n'est qu'en 1572, que le Magistrat de cette ville prescrivit de ne plus faire les façades antérieures et postérieures qu'en maçonnerie (1).

Feu Bozière a publié une vue de la rue de Pont au XVIe siècle, d'après un tableau du commencement du XVIIe siècle (2), où l'on voit toute une série de maisons de bois de l'allure la plus pittoresque. Elles sont généralement abritées sous un pignon très avancé, orné d'un gâble trilobé ou polylobé. Elles offrent des croisées en séries continues et des avant-corps se projetant en saillie l'un sur l'autre. Les parements sont entièrement revêtus d'ais verticaux.

Aux différents étages, les fenêtres des façades en bois, comme celles des façades en maçonnerie, étaient souvent abritées sous des auvents en appentis.

Comme type intermédiaire entre les

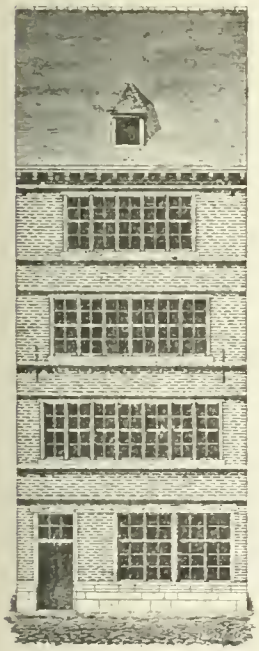
1. Les exemples parvenus jusqu'à nous sont la maison des Pêcheurs rue Véronique (*L'Émulation*, 1895, p. 67), celles de la rue St-Jean, du Quai de la Batte, de la rue du Fond de l'Empereur, l'Hôpital Saint Antoine.

2. Comme on le voyait à la *Violette* (ancien hôtel de ville) et comme on le voit encore à la maison du Fond de l'Empereur (1546) ainsi qu'à l'hôpital Saint-Antoine, où les deux pentes sont décorées de jolies bandes rampantes festonnées, et amorties sur des jambettes à figurines grimaçantes. L'ouvrage de Schaapkens (*Dessins et notes prises dans le Pays de Liége au temps passé*, Liége, 1855) reproduit une maison à étage en pans de bois de la rue Saint-Jean ; c'est une maison de coin ; l'étage s'avance fortement sur le rez-de-chaussée en pierre, soutenu par des bracons ; le pan de bois est plat, étrésillonné en croix et sans bordage de planchettes (pl. 34). Une jolie construction en bois formant l'entrée d'une maison rue d'Agimont est reproduite dans le même recueil.

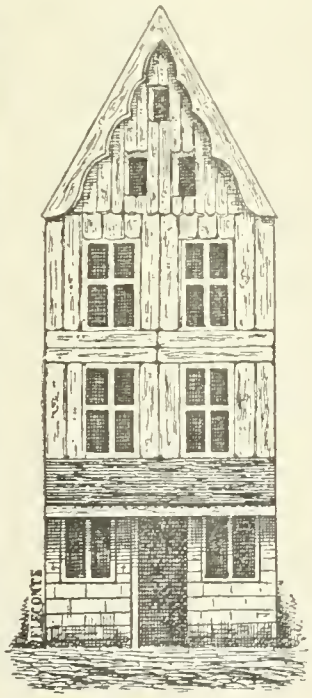
1. V. L. Cloquet et A. de Lagrange, *Études sur l'art à Tournai*, t. I, p. 315.

2. V. Bozière, *Histoire de Tournai*.

Rue du Pont a Tournai au XVIe siècle.



Maison rue de Paris, n° 3 a Tournai.



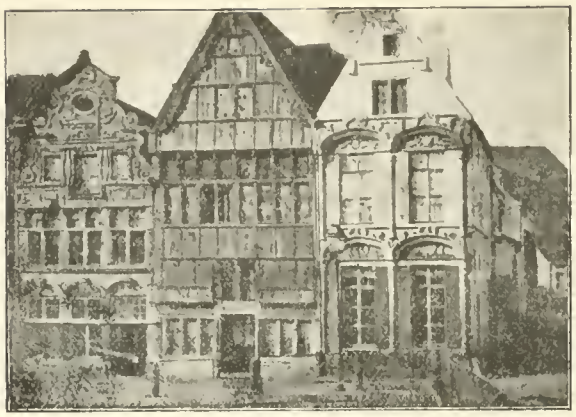
Maison Grand'Place a Tournai.

façades en bois et celles en maçonnerie, on en rencontre à Tournai, où des fenêtrages en châssis à croisillons forment des pans vitrés à fleur de mur noyés dans la façade en briques. Donnons comme spécimen, d'après M. Soil, celle de la rue de Paris, n° 3 (1622).

***

On peut se faire une idée des nombreuses et élégantes maisons en bois de Malines en consultant le recueil dessiné à la plume vers 1840, qu'a laissé le peintre de Noter. On y voit des rangées de maisons en bois, seize notamment à la suite, en face de l'hôtel de Ville et une longue rangée sur la Grand'Place.

Les gâbles étaient bordés, le long des rampants, par une large planche découpée



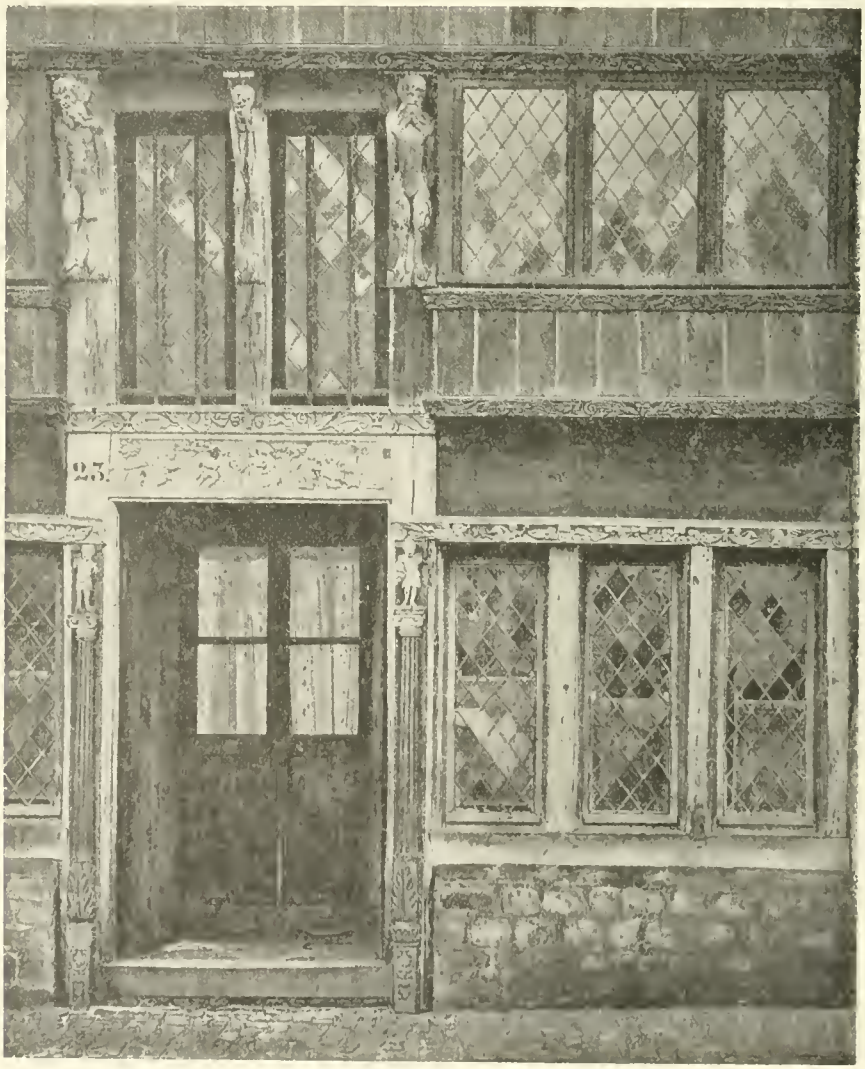
Maisons Quai aux Avoines à Malines.

en ligne incurvée, et parfois fouillés de sculpture.

Les étages sont en encorbellement l'un sur l'autre, soulagés par des béquilles ou des goussets au droit des poteaux, goussets parfois gracieusement taillés en forme de « marmousets ». Les trumeaux et allèges sont revêtus ordinairement de bordages en planches verticales. Toutefois le pan de bois hourdé reste quelquefois apparent (1).

1. M. le chanoine Van Caster a publié (*) les photographies de deux façades du milieu du XVIe siècle, démolies de nos jours, et qui s'élevaient à côté de l'hôtel de ville de

* *Annales du Cercle archéologique de Malines*, tome VI.

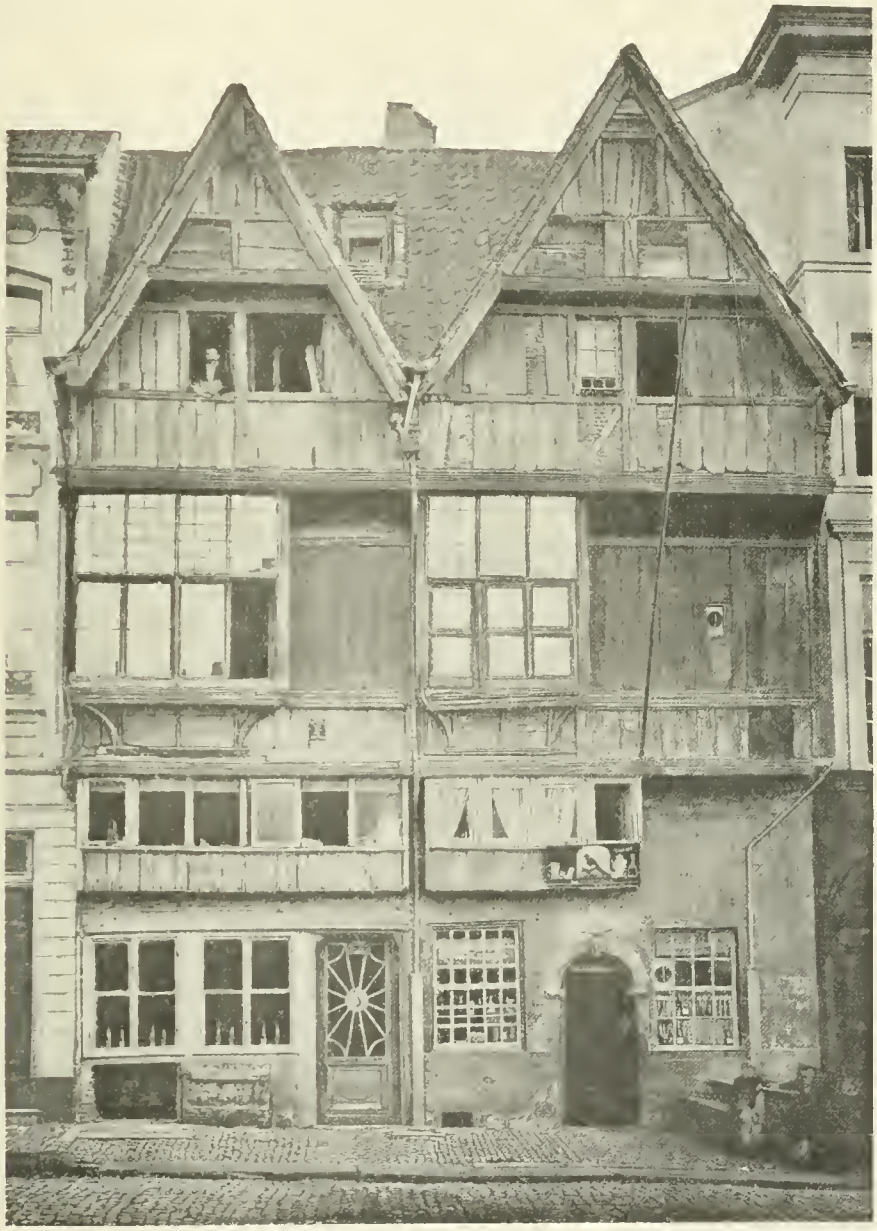


Maison du Quai aux Avoines à Malines. (D'après Van Ysendyck, *Documents classiques*).

On a gardé quelques beaux spécimens de ces façades en bois, quai aux Avoines, quai de la Grue, et notamment quai au Sel dans le voisinage de la célèbre maison du *Saumon*, construite en 1520 par Jean Borremans [1].

***

La maison « *de Duivels* », quai de la Dyle, est surtout remarquable. Elle tire son nom des figurines grimaçantes qui



Deux des quatre pignons de la place Sainte-Walburge à Anvers. (D'après Van Ysendyck, *Documents classiques*).

Malines ; elles représentent précisément les deux types que nous venons d'indiquer. On en voit toute une série d'autres dans une vue de la Grand'Place, de 1660, tableau conservé en l'église de Saint-Pierre et Saint-Paul.

1. Rue des Pierres se dresse encore un groupe de vieilles maisons dites : le *Pekton ;* l'une d'elles offre une façade en bois encore très complète.

ornent les goussets supportant la saillie du premier et du troisième étage. Le gâble du pignon est rehaussé à sa base de jolies chimères à queues en rinceaux.[1]

A Anvers, le Magistrat prescrivit dès le XIVe siècle l'emploi de briques pour les façades, tout en autorisant à revêtir la construction d'un parement en bois. De ce

Maison Saucierstraete à Anvers (D'après Van Ysendyck, *Documents classiques*)

genre de façade, il existait encore nombre d'exemples, il y a une vingtaine d'années, mais à la suite du grand incendie de 1546, on défendit de construire des pans de bois ; il n'en reste plus qu'un seul exemple, rue de la Chaise ; il date du XVIe siècle. Les publications illustrées nous gardent maintes reproductions d'anciennes

1. V. Colinet et Loran. *Restes de notre art national*, pl. 67. — V. Le *Bouwwereld* d'Amsterdam, 1905. — On trouvait une fort jolie composition sur le thème de cette façade malinoise dans la maison « *Aux Armes de Malines* », qui faisait partie du bel et trop éphémère ensemble du *Vieil Anvers* (*).

* V. l'*Album du Vieil Anvers*, par M. E. Van Kuyck.

façades en bois; notamment de la belle rangée de maisons de la place Sainte-Walburge (1).

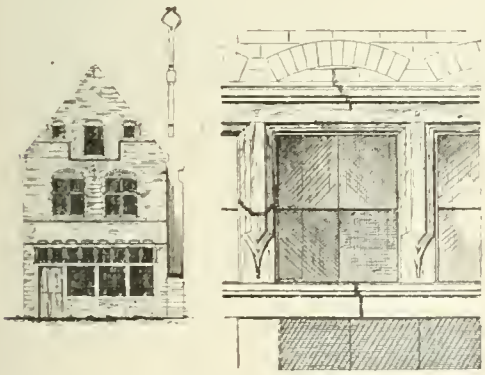
La petite ville de Diest garde encore quelques maisons en bois, entre autres celle où naquit S. Jean Berchmans († 1621) rue du Marché et d'autres rue du Chandoc, rue Haute et cour de l'Empereur. Malheureusement on a démoli, en 1866, la jolie maison Dielen, dite l'*Arche de Noé*, qui remontait à l'année 1485.

Tirlemont en possède plusieurs.

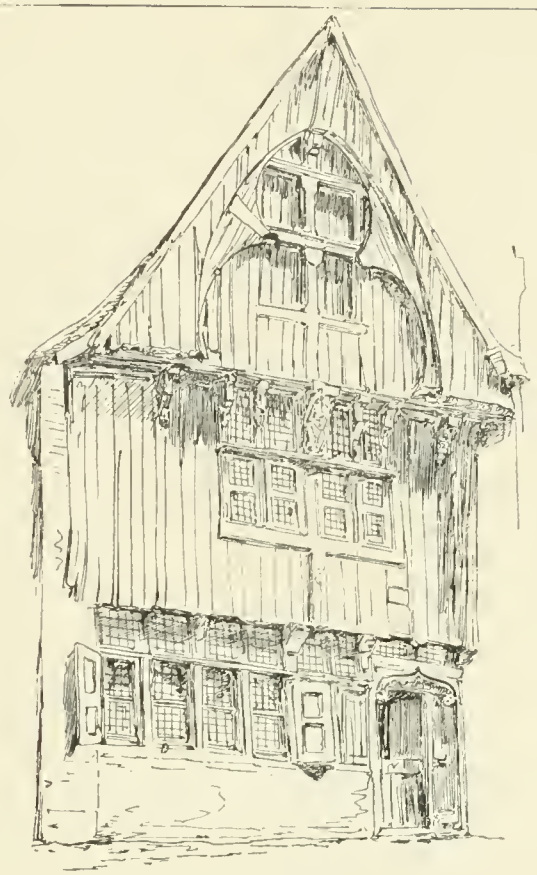
On voit dans une vue du Vieux-Marché de Louvain en 1660, tout un côté de cette place (2), bordé de façades en bois. On conserve rue de Malines, au « *Perroquet vert*, » une brasserie du XVIIe siècle à façade de bois. Le pan de bois du Marché au Poisson est dissimulé sous le crépi et une autre façade est conservée, rue de Bruxelles.

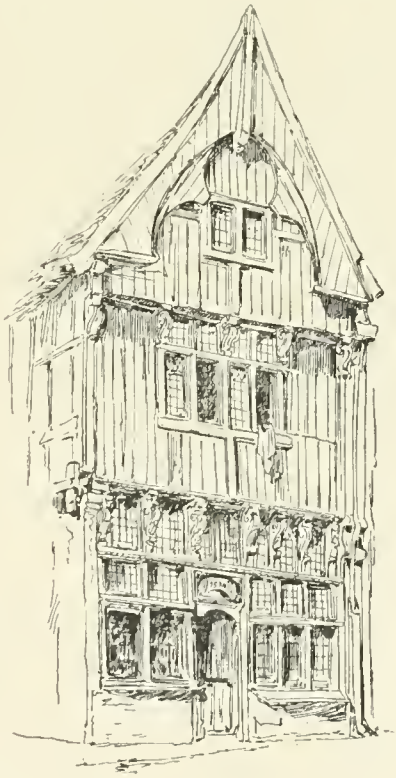
*
* *

A Gand aussi, les façades en bois abondaient jadis. On n'en a sauvé qu'une seule, le pignon postérieur d'une maison de la rue Jean Breydel (ancienne rue du Pont aux



Maison rue de Bruxelles à Termonde.
(D'après LANGEROCK, *Anciennes construct. en Flandre*).





Pignons en bois à Ypres. (Croquis de M. A. HEINS).

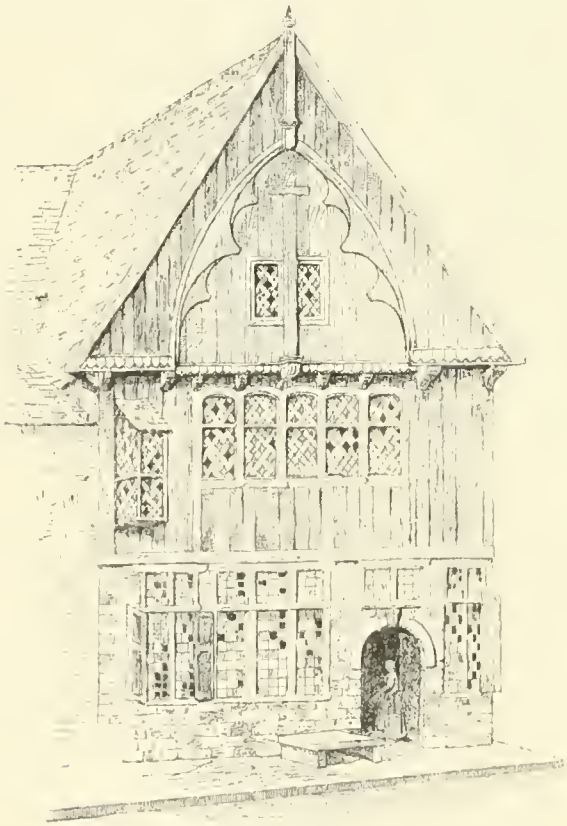
1. Schayes en donne un spécimen dans son *Histoire de l'architecture*, t. IV, p. 33, et Linnig, une série dans son *Album historique de la ville d'Anvers* (1868).

2. V. Van Even, *Louvain monumental*, p. 111

Pommes). Divers recueils nous gardent le souvenir de nombreux pans de bois intéressants de cette ville, où l'architecture en bois des façades, coexistait à côté de celle en pierre, et donna à celle-ci un caractère particulier que nous indiquerons plus loin. On rencontre en Flandre des pans de fenestrages en bois noyés dans des façades en briques, dont un spécimen caractéristique se voit rue de Bruxelles à Termonde, 1627 (1).

***

La ville d'Ypres a gardé jusqu'au siècle passé la plus belle série de maisons en



Maison en bois rue de Lille à Ypres.

bois ; nous ne les connaissons plus guère que par les dessins de feu Böhm exécutés vers 1845 et conservés au musée communal.

Il faut citer surtout une maison de coin à la Grand'Place, à double façade, à deux

Pignon en bois aux Halles d'Ypres.
(D'après Van Vsendyck, *Documents classiques*).

étages en surplomb, au grand gâble trilobé dont le pignon était orné d'une statuette. Dans le gâble du pignon, les deux redents du trilobe étaient consolidés par deux sous-poinçons obliques, taillés en torsade. Le grand poteau d'angle portait sur encorbellement une grande statue de la Vierge, et celle-ci formait elle-même le soutien de la saillie de l'étage.

1. V. Van Houcke et Langerock, *Anciennes constructions en Flandre.*

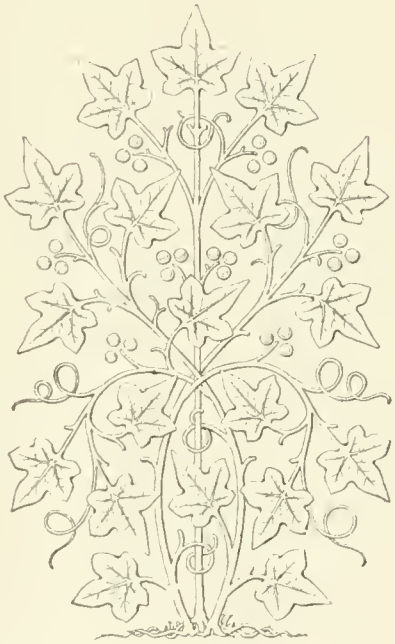
Un autre beau pignon à deux surplombs d'étages, au rez-de-chaussée entresolé, s'élevait au Marché-Bas. Les goussets étaient en forme de modillons, et la porte avait un linteau de bois très haut, dans lequel était sculpté un tympan en demi-lune, avec sujet héraldique sous un cintre polylobé. Nombreux étaient ces linteaux sculptés dont on voit encore un beau spécimen rue de Lille.

A la Renaissance les goussets « à marmousets » firent place à des consoles modillons portant des sablières entaillées de denticules. Souvent à l'étage était appendue une petite fenêtre-judas comparable par sa forme à une armoire garde-manger.

La dernière maison en bois d'Ypres qui ait échappé à la destruction est celle de la rue de Lille, que nous reproduisons ici. Nous donnons en outre, d'après feu Van Ysendyck, un très beau pignon, largement ajouré, qui se voit encore dans la cour intérieure des halles.

L. Cloquet.

(A suivre.)



Mélanges.

Art chrétien.

Nous lisons dans la *Vie Diocésaine*, bulletin du diocèse de Malines :

« LE 26 décembre 1907, s'est tenue à Malines « la première assemblée constitutive de la « *Corporation nationale des artistes chré-* « *tiens*, c'est-à-dire des artistes et des arti- «sans qui travaillent exclusivement ou principalement « au rehaussement du culte et à l'ornementation des « églises. Le but poursuivi par la corporation est avant « tout le relèvement de l'art chrétien. C'est un fait « que l'on constate tous les jours et qu'on ne saurait assez « déplorer, il s'est formé depuis quelques années des « tendances soi-disant artistiques, contre lesquelles il est « temps de réagir. Sous l'impulsion d'une compréhension « étroite de l'art gothique et l'empire d'un mercantilisme « effréné, nos églises ont été trop longtemps déshonorées « par des meubles de matière vile et de travail plus que « médiocre, dont la double insuffisance se cache volon- « tiers sous l'éclat tapageur de couleurs voyantes. Puis- « sent l'action commune de tous ceux qui se dévouent à « l'art chrétien et le généreux appui du clergé, produire « un retour, au point de vue du travail achevé et du choix « des matières et matériaux, aux traditions des belles « époques, tant de l'art gothique que de celui du « XVIIe siècle, si fécond chez nous en œuvres d'une gran- « deur et d'une beauté impressionnantes ! »

Cette note, expression autorisée des tendances de la nouvelle corporation, demande quelques éclaircissements.

Il faut louer les artistes chrétiens de se grouper et de vouloir relever leur art. Puisse un esprit large, conciliant, désintéressé, être à la base du groupement nouveau.

Toutefois on voudrait savoir quelles sont, à parler d'une manière concrète, « *les tendances soi-disant artistiques*, contre lesquelles il est plus que temps de réagir. »

« La compréhension étroite de l'art gothique » a produit, nous en convenons, beaucoup d'œuvres médiocres et même mauvaises. Mais il faut avouer que les œuvres exécutées dans n'importe quel autre style, ne sont pas toujours non plus conçues largement. Pour s'en convaincre il suffit de traverser les rues de nos grandes villes en observant comment y est appliqué le *modern style*, les divers styles de la Renaissance, ou tout autre à la mode. Là aussi sévissent, et autant qu'ailleurs, la « compréhension étroite » et la prétention tapageuse. Aussi sommes-nous convaincus que les *artistes chrétiens* n'attribuent pas à la vogue du style gothique, les défauts qu'ils dénoncent dans les œuvres religieuses.

L'insuffisance de celles-ci se cache souvent « sous l'éclat de couleurs voyantes ». Rien de plus vrai. Mais à côté de ces couleurs il existe plus d'un artifice pour voiler l'insuffisance. Qui méprise une vive polychromie, trouvera aisément dans la nouveauté des formes, l'importance du relief, l'étrange hardiesse des lignes, la richesse exagérée de la décoration, de quoi couvrir les plus décevantes banalités. Combien de productions d'art moderne abusent de ces moyens !

Les artistes du moyen-âge et ceux de la première Renaissance aimaient les colorations fortes. Qui s'inspire de leur art, peut aimer aussi leur polychromie. Il est vrai, nous avons perdu le goût des couleurs franches et voyantes et l'artiste qui les emploie doit ménager les susceptibilités de notre sens esthétique et faire notre éducation.

La *Vie diocésaine* recommande le retour « aux « traditions des belles époques, tant de l'art « gothique que de celui du XVIIe siècle. » Il paraîtra singulier de voir accouplées deux tendances artistiques si différentes. Préconise-t-on deux styles à la fois pour l'art religieux ? Ou bien le XVIIe siècle servira-t-il d'exemple uniquement pour le bon choix des matériaux ? Il y aurait sur ce point plus d'une réserve à faire. Chacun sait qu'à partir de la fin du moyen-âge, le choix des matériaux et leur emploi judicieux laissent de plus en plus à désirer.

Mais, les œuvres du XVIIe siècle « d'une « grandeur et d'une beauté impressionnantes », sont signalées, elles aussi, à notre admiration. Sans doute, admirons les tableaux de Rubens et de Van Dyck, les sculptures de Duquesnoy et de Delvaux, les chefs-d'œuvre de tous les

grands artistes du XVIIe et même du XVIIIe siècle. Admirons ce coloris puissant, ce mouvement dramatique et plein de vie, ce groupement parfois génial, ces chairs plantureuses. Admirons ces constructions avec décor fastueux de guirlandes et de rinceaux, d'obélisques et de candélabres en pierre, de corniches et de frontons brisés aux larges saillies. Si leur ornementation, développée parfois aux dépens de l'architecture, manque de logique dans l'ensemble ou dans le détail, elles présentent cependant des lignes capricieuses, un jeu pittoresque d'ombre et de lumière, une impression d'opulence, qui sont la conquête de l'architecture de style baroque.

Mais, tout en admirant et en conservant les œuvres du XVIIe siècle que nous possédons, ne les proposons pas pour cela comme modèles aux artistes. Assez de façades aux lignes illogiques, de retables d'autels en immenses arcs de triomphe, de peintures et de sculptures religieuses que n'anime aucun souffle chrétien.

C'est là sans doute le sentiment de la *Vie diocésaine*. Qu'il nous soit seulement permis de regretter que cette revue méritante, lue par le clergé d'un immense diocèse, ne se soit pas plus clairement exprimée.

M.

Le tympan de l'église abbatiale de Vézelay (1).

Nouvelle explication de ses sculptures.

Le tympan de Vézelay, sur lequel on a déjà tant discuté, restera sans doute toujours mystérieux dans quelques-unes de ses figurations historiées. Trois de nos collaborateurs se sont attachés à le déchiffrer. Monsieur Sanoner y a vu le Christ donnant aux apôtres la mission d'enseigner les peuples représentés dans les compartiments périphériques. Monsieur Lefèbre y reconnaît Jésus chargeant S. Jean de transmettre son enseignement aux Sept églises, qui seraient figurées dans les compartiments de l'archivolte, et il trouve l'origine de toute cette imagerie dans les Révélations à S. Jean dans l'Apocalypse.

Comme on le lira ci-après, M. Mayeur y voit aussi les développements d'un vision apocalyptique, qui a pour objet à peu près la même scène ; mais pour pénétrer plus profondément sa signification il recourt aux commentaires que les Docteurs de l'Église ont faits de l'écrit mystérieux de l'apôtre, ce qui lui permet de découvrir le sens symbolique de la scène du tympan, à savoir l'institution de l'Eglise.

Ceux de nos lecteurs qui sont versés dans le symbolisme et les Commentaires de l'Écriture compareront avec intérêt ces trois thèses, qui ne sont pas entièrement contradictoires. Puisse cette discussion provoquer une interprétation définitive et complète !

L. C.

*
* *

Le grand portail intérieur de Vézelay est célèbre. Nulle œuvre parmi les productions de la sculpture monumentale du Moyen-Age, n'a, comme cette imagerie grandiose, attiré l'attention et provoqué la curiosité des archéologues.

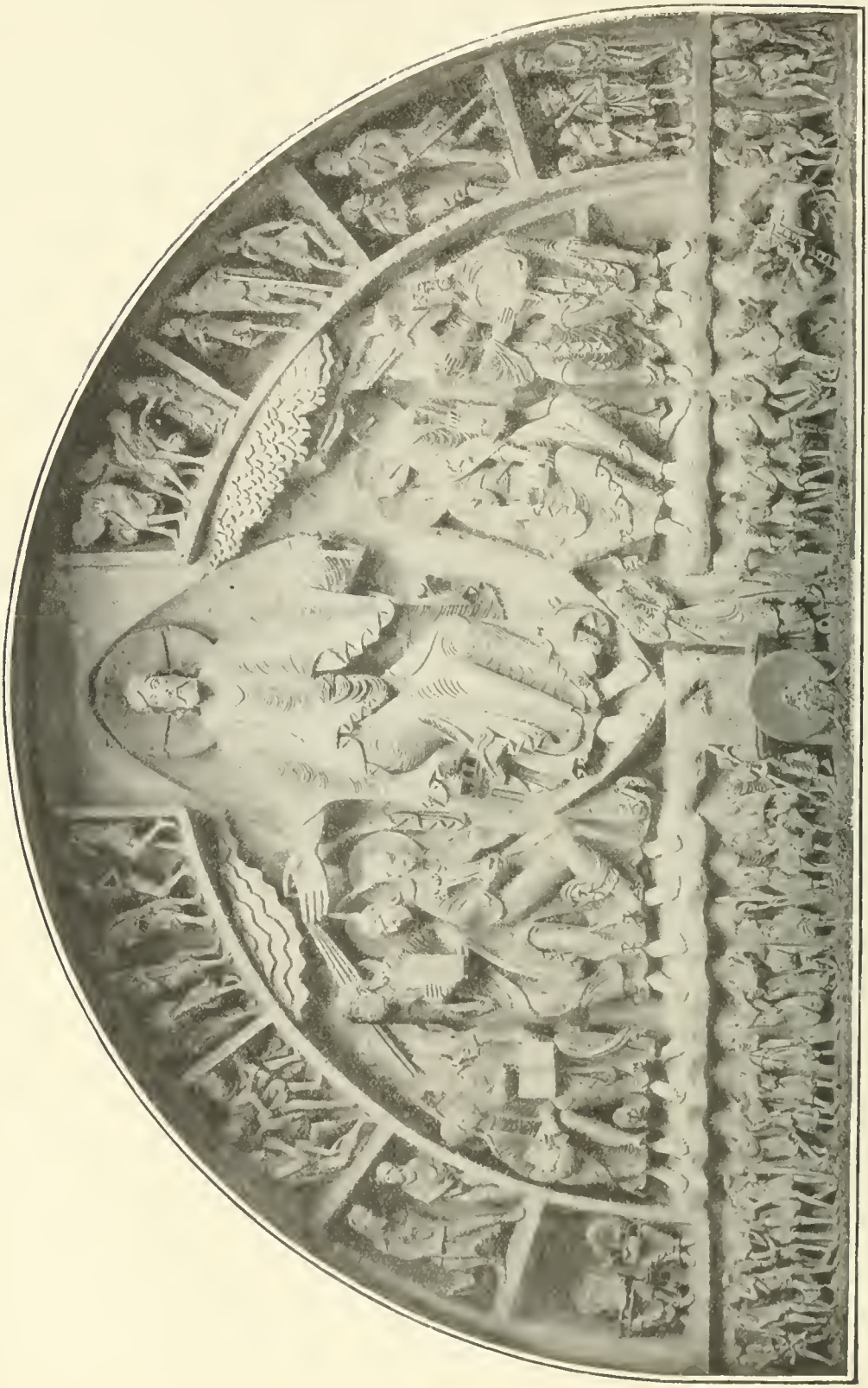
L'originalité de la conception, la grandeur et l'harmonie de l'ensemble, la richesse de la figuration et du détail ont été louées tour à tour ; mais ce qui vaut à ces sculptures une partie de leur renommée, c'est le mystère profond qui plane sur elles et que n'ont pas encore sérieusement pénétré les études nombreuses dont elles ont été l'objet.

Suivant l'opinion commune, il est même admis que les scènes figurées sur ce tympan sont uniques et qu'on ne retrouve nulle part leur équivalent, dans l'imagerie cependant si abondante du Moyen-Age.

Toute répandue qu'elle soit, cette assertion n'est pas exacte et nous avons à cœur de montrer aux lecteurs de la Revue, qu'il existe au moins une œuvre identique bien connue, bien étudiée, à l'aide de laquelle on peut mieux comprendre la statuaire de Vézelay et saisir de fort près la pensée qui l'a manifestement inspirée.

Cette œuvre n'est autre qu'une verrière de la cathédrale de Bourges. Les PP. Martin et Cahier s'en sont occupés, les premiers, dans leur ouvrage

1. Le lecteur pourra consulter les articles sur le même sujet par MM. Sanoner et Lefebvre dans cette Revue. V^e année 1904, 6e livr. de l'année 1906, 4, livr.



Tympan de la porte de l'église de Vézelay.

si connu : *Les vitraux de Bourges* (1). Depuis, dans son beau travail : *L'Art religieux du XIIIe siècle*, en France, M. Mâle l'a reproduite dans son ensemble, en l'accompagnant d'un commentaire précis et suffisant (2).

Cette œuvre de peinture sur verre offre trois groupes de scènes étagés et disposés dans trois quatrefeuilles formant chacun le centre de quatre cercles égaux rapprochés sur lesquels ils empiètent légèrement.

Les quatrefeuilles contiennent trois visions de l'Apocalypse de S. Jean ; les cercles qui les entourent, renferment des sujets dans lesquels on reconnaît, sans l'ombre d'un doute, la traduction figurée des commentaires qu'en ont fait les docteurs du Moyen-Age.

Ces trois groupes représentent, en allant de bas en haut : 1° l'Institution de l'Eglise ; 2° La présence incessante de Jésus en elle ; 3° La glorieuse éternité de l'Église dans le Ciel.

Le premier quatrefeuille montre le Fils de l'homme au milieu des sept candélabres, le glaive aux lèvres, le monde et le livre aux sept sceaux en mains. Les deux cercles supérieurs adjacents présentent des anges qui entourent Jésus et agitent des encensoirs d'or figurant, d'après S. Jean, les prières des Saints ; les deux inférieurs offrent le baptême conféré par S. Pierre personnifiant ici, l'universalité du Sacerdoce (3).

La seconde vision de l'Apocalypse remplit le deuxième quatrefeuille et les lobes qui l'accompagnent. Celui qui vit siège sur le trône, entouré des vingt-quatre vieillards symbolisant les douze apôtres et les douze prophètes de l'Ancien Testament. Or, ce chiffre de vingt-quatre est un mystère. Il se compose de deux fois douze ; d'autre part, douze s'obtient en multipliant trois, chiffre de la Trinité, par quatre, chiffre de la Terre. Le nombre de douze et celui de vingt-quatre signifient donc Dieu agissant dans le monde, le vivifiant et lui communiquant la vérité.

1. Planche VIII, p. 220 et suiv.

2. pp. 409 et 410 de l'éd. in-4° de cet ouvrage. Cette publication, à l'encontre de celle des PP. Martin et Cahier, est très répandue. Aussi, nous y aurons souvent recours pour la description de la verrière berrichonne, ainsi qu'à l'*Enarratio in Apocalypsin* d'Anselme de Laon. Migne. Patrologie, tome CLXII. colonne 1517. Le lecteur pourra de la sorte les consulter et contrôler notre démonstration : ceci dit une bonne fois pour toutes.

3. Cette scène, à proprement parler fait partie de la 2e vision.

Cette action divine se manifeste à la fois par le baptême et les dons de l'Esprit-Saint. C'est pourquoi, dans la vision, Dieu n'avait pas sans raison l'éclat du jaspe et de la sardoine. Le jaspe est verdâtre comme l'eau, la sardoine, rouge : la couleur vert d'eau signifie donc l'eau du baptême, le rouge, les dons du Paraclet (1).

D'autre part, la mer de verre, semblable au cristal limpide que l'Apôtre voyait devant Dieu, est une seconde figure du baptême, car, ajoute Anselme de Laon, auquel est emprunté ce raisonnement : « *Tanquam mare vitreum simile crystallo significat baptismum sinceritate fidei lucidum, qui ideo dicitur similis crystallo, quia sicut crystallum ex aqua durescit in lapidem, ita facit ex mollibus et liquidis baptismus solidos et invincibiles.* » Ces scènes nous montrent donc Dieu au milieu des prophètes et des apôtres, c'est-à-dire, Dieu présent dans son Église dans laquelle Il demeure, agissant perpétuellement en elle par le baptême et l'octroi des dons de l'Esprit-Saint.

Jésus agit en outre pepétuellement par son enseignement. Il ne le donne pas directement Lui-même, mais d'une façon indirecte, par ordre : « *Docete omnes gentes* » (2), et avant tout par le magistère de Pierre, la tête et le cœur de son Eglise. Et voilà comment nous voyons au sommet de la verrière, Cephas enseignant les foules, les appelant aux noces de l'Agneau, les amenant à l'Eglise qui nourrit les fidèles avec le lait des deux Testaments (3), jusqu'au jour où les temps rentreront en Dieu et auront lieu les noces éternelles et glorieuses de l'Épouse avec l'Agneau (4).

* * *

CES explications données, nous allons maintenant voir comment le tympan de Vézelay reproduit, à peu de variantes près, toutes les scènes de la verrière de Bourges.

1. Les dons du St-Esprit sont figurés à Bourges par des flammes ardentes qui s'échappent des mains de Dieu. Si notre souvenir est exact, elles sont d'un rouge intense comme l'indique Anselme de Laon.

2. Math. XXVIII, 19.

3. On voit l'image de l'Église ainsi comprise tout au sommet de la verrière, à gauche du Christ glorieux, faisant pendant à l'Agneau triomphant.

4. Invitat præsentes ad prædictas nuptias qui ad cœnam nuptiarum Agni vocati sunt, perfecte ita ut perveniant. Anselme de Laon. Enar. in Apoc. p. 1569, ouvrage déjà cité.

Et d'abord, pour mettre une grande unité dans son œuvre, l'auteur des sculptures, objet de cette étude, a fait choix d'une vision unique, la deuxième, autour de laquelle il a su habilement grouper les épisodes tirés des commentaires ingénieux des docteurs du Moyen-Age représentés sur l'œuvre berrichonne.

Jésus est ici d'une stature gigantesque (1). L'arc-en-ciel de la vision le circonscrit entièrement. A ses côtés, siègent douze personnages. Apparemment ce sont les douze apôtres et S. Pierre est reconnaissable à ses clefs traditionnelles ; toutefois on peut aisément admettre que les six personnages à la droite du Fils de l'homme représentent tout le collège apostolique, pendant que les six, à gauche, forment le groupe réduit des prophètes.

Des mains de Jésus partent de nombreux rayons figurant, comme à Bourges, les dons du Paraclet (2).

D'autre part, le baptême est rappelé par le Précurseur et symbolisé aussi probablement, par la ligne ondulée qui surmonte et délimite le linteau et forme ainsi une représentation sommaire de la mer de verre.

Quant à l'enseignement donné au monde par S. Pierre, il faut le reconnaître sur le linteau où nous retrouvons l'apôtre plus haut de stature que son entourage, en signe manifeste de son importance et du rôle prépondérant qu'il remplit dans toute cette scène. Le « *Docete omnes gentes* » de l'Évangile est de plus traduit complètement par cette foule qui couvre le linteau tout entier et les compartiments ménagés dans le tympan lui-même (3). Ils sont là de toutes races, de tous pays connus et inconnus, de toutes langues, de tous états : pasteurs et gens du peuple, nobles et serfs, chevaliers et archers, riches et pauvres ; gentils, idolâtres, Juifs (1).

Quelle vie, quel mouvement les tailleurs d'images ont su mettre dans cette multitude ! Quelle traduction des fameuses paroles du Christ : « *Quand j'aurai été élevé de terre, j'attirerai tout à moi* (2) ! » Ils accourent vers Lui, ou pour mieux préciser dans ce cas, vers Pierre, avec un empressement visible. Dans les compartiments du tympan qui figurent sans doute les confins du monde, il semble que l'élan est moindre, que la bonne nouvelle vient d'y parvenir à peine et que les habitants de ces contrées lointaines se concertent, discutent et s'apprêtent aussi à suivre le mouvement général.

Peut-être cependant, faut-il distraire de cet ensemble les deux personnages assis figurés dans le compartiment qui surmonte le linteau, à droite du Christ? Leur pose contraste avec l'agitation de la multitude qui les entoure. Tous deux portent sur leurs genoux un scriptionale et semblent rédiger quelque texte. Cette attitude engage à y reconnaître Jean l'évangéliste écrivant ses visions sous la dictée de l'Esprit et, sans doute, car chaque fois que la chose est possible, le Moyen-Age rapproche les deux Testaments, quelque prophète entrevoyant de son côté,

1. La grandeur physique traduit souvent au Moyen-Age la grandeur morale, notamment quand il s'agit du Christ ou de Marie. Il faut cependant remarquer qu'ici, le sculpteur a donné à toutes ses figures, une hauteur plus ou moins grande suivant la place qu'elles occupent. Leur taille est donc subordonnée totalement aux grandes divisions du tympan. Cette remarque d'ailleurs ne s'applique qu'à lui et aux compartiments qu'il renferme.

2. Ces rayons, si on s'en rapporte à Viollet-le-Duc, Monographie de Vezelay tirée des Archives de la Commission des monuments historiques, p. 16, étaient jadis peints en rouge, et par suite, de même teinte que ceux de Bourges. On saisit, par ce détail, une nouvelle ressemblance entre les deux imageries et combien les artistes de Vézelay suivaient aussi de près les textes qui les inspiraient.

3. Viollet-le-Duc considérait les scènes du linteau comme la fête de l'Apport (l'abbé de Vézelay recevant les redevances de ses vassaux). Cette explication a été écartée à juste titre, car le principal personnage de la fête, l'abbé, n'est pas représenté dans les groupes. Avouons aussi que les redevances seraient plus que misérables pour une abbaye de l'importance de Vézelay.

L'hypothèse de MM. Sanoner et Lefèvre d'Étampes, *Revue de l'Art chrétien*, 1904, p. 453 et 1906, p. 257, n'est pas plus admissible. Si le linteau figurait réellement la prédication de la deuxième croisade, on y verrait à coup sûr, quelques-uns des personnages considérables qui s'y trouvèrent et surtout le héros de cette assemblée, S. Bernard. Or, l'abbé de Clairvaux ne se montre pas plus ici, que l'abbé de Vézelay dans la prétendue fête de l'Apport.

1. Avec cette interprétation, on s'explique parfaitement le groupe des individus à oreilles gigantesques et les deux créatures bestiales placées à la droite de Jésus. Ce sont des êtres formés par l'imagination de certains écrivains bien connus et dont on retrouve facilement la trace dans les œuvres du Moyen-Age.

Toutefois on peut supposer que les créatures à tête de chien sont des idoles, ou mieux, des démons que leurs fidèles abandonnent : « Omnes dii gentium dæmonia », dit le psaume 95. Tel a été le sentiment des Pères de l'Église. L'idolâtrie était à leurs yeux, l'œuvre des esprits mauvais, et ils pensaient qu'ils intervenaient souvent dans les idoles d'une façon manifeste, pour mieux établir leur domination sur les hommes.

Le groupe qui accompagne le bœuf près de S. Jean-Baptiste ne serait-il pas formé de Juifs? Le bœuf en effet est le symbole du sacrifice, et d'ailleurs, le Christ avait ordonné à ses disciples d'aller d'abord « vers les brebis perdues de la maison d'Israël » ; *Matth.*, X, 6. La place occupée par ces gens est loin d'être défavorable à pareille opinion.

2. *Évang. de S. Jean*, XII, 32.

l'établissement du règne de Dieu sur toute la terre; Malachie, par exemple, le dernier de tous, qui adressait à Israël ces paroles si bien en rapport avec l'imagerie de Vézelay : « *Ab ortu solis usque ad occasum magnum est nomen meum in gentibus ; et in omni loco sacrificatur et offertur nomini meo oblatio munda, quia magnum est nomen meum in gentibus* (1). »

Quant à la figure debout près de S. Pierre et de même taille que lui, les scènes de Bourges si semblables à celles de Vézelay, nous permettent d'y reconnaître, non pas Ste Madeleine, comme le prétend une tradition locale née sans doute à l'époque à laquelle se perdait le sens des œuvres du Moyen-Age, mais l'Église personnifiée. De plus, pour les mêmes raisons et parce que nous pouvons compléter les figures qui manquent à Vézelay par celles que nous montre toujours Bourges, il est logique et normal d'admettre que la sculpture ornant la pierre carrée placée aux pieds du Christ, représentait l'Agneau de Dieu et complétait cette scène, tout comme dans la verrière berrichonne (2).

La ressemblance profonde et merveilleuse qui existe entre l'imagerie de Bourges et de Vézelay engendre une conclusion rigoureuse. A Vézelay, comme à Bourges, on est en présence des visions de l'Apocalypse complétées par l'interprétation subtile des docteurs du Moyen-Age. Dans un ensemble grandiose, d'une unité parfaite, nous avons sous les yeux : l'Institution de l'Église, la Présence permanente de Jésus en elle, enfin l'éternité glorieuse de l'Épouse dans le royaume céleste (3).

* * *

CETTE étude, ainsi que l'indique son titre, n'avait pour objet que l'imagerie du tympan de Vézelay. Il est bon néanmoins de dire quelques mots des sept statues qui garnissent le trumeau et les pieds-droits de la porte elle-même.

Jean-Baptiste, comme on l'a vu plus haut, rappelle le baptême et prédit tout à la fois, l'établissement du règne de Dieu (1). De même, nous savons par ailleurs, que Jésus agit sans cesse dans son Église par l'enseignement de sa doctrine. Or, cette doctrine repose sur les quatre évangiles et sur la tradition. Les personnages voisins du Précurseur et ceux qui sont à la droite de la porte peuvent donc bien figurer Matthieu, Jean, Marc et Luc; des inscriptions peintes ont même pu préciser jadis ce que cette statuaire a présentement de vague (2). Pierre, d'un autre côté, symboliserait alors la tradition. Il a la clef de l'enseignement, il le règle et l'empêche d'être altéré par les vaines spéculations des hommes. De plus, il est le chef de l'Eglise et le père des croyants ; et voilà pourquoi nous le retrouvons une fois de plus. Près de lui, est-ce S. Paul, le *doctor orbis ?* Aucune caractéristique ne détermine ce personnage. Le rapprochement constant qui se fait au Moyen-Age, dans la littérature et dans l'art, entre la loi ancienne et la nouvelle, inclinerait plutôt à voir en lui Moïse qui fut aussi, le premier, chef et docteur du peuple de Dieu ou bien Abraham, cet autre père des croyants. Comme l'hypothèse précédente, cette dernière est admissible, car Abraham a jadis été aussi rapproché de Pierre de la façon la plus docte et la plus ingénieuse (3). Le lecteur fera donc son choix ; mais quel qu'il soit, il reconnaîtra, qu'en tous cas, les diverses interprétations mises en avant pour

1. *Malachie*, I, 11.

2. La rage avec laquelle cette sculpture a été détruite prouverait encore notre supposition. Partout, en effet, les protestants par suite d'un état d'âme singulier, ont exercé spécialement leur fureur iconoclaste sur les représentations de Jésus. On voit ici comment l'Agneau de S. Jean a subi leurs outrages. A Cluny, ils percèrent à grands coups de bâton la figure du Christ, dans les tableaux du crucifiement, n'épargnant que celle des deux larrons. *Hist. de Cluny*, par Lorain, p. 228. De tels exemples pourraient être facilement multipliés.

3. Une imagerie si savante était bien à sa place dans une abbaye clunisienne. Car, c'est à l'époque où Vézelay suivait les coutumes de Cluny, que le tympan fut exécuté. Il est bon de le constater et de ne pas perdre de vue, ce que Cluny fit pour les Arts, à une époque où Cîteaux est de mode et absorbe toute l'attention des archéologues.

1. « La Loi et les prophètes ont duré jusqu'à Jean et depuis ce temps-là, le royaume de Dieu est annoncé. » *Luc*, XVI, 16.

2. Les quatre animaux évangéliques figurent dans la deuxième vision de l'Apocalypse. Le tympan, faute de surface, n'a peut-être pas pu les contenir. Aussi, ont-ils été représentés plus bas, sous la forme des évangélistes eux-mêmes dont ils ne sont d'ailleurs que le symbole. Remarquons en outre qu'à cette place, ils forment avec Pierre et son voisin, un tout harmonieux et logique.

3. « Augustum caput Petrus extulit, novi signifer testamenti et in creatione ejus primitivus ; alius, quod sine dubitatione loquor, Abraham, nescio an major : certi quod sentio non secundus. Illi generatio larga promittitur ; huic generatio pascenda committitur. Ab illo justificanda procedunt : in hoc justificata fundantur ; ita quod ille sperat, hic accipit. Illi dicitur : « Faciam te in gentem magnam » (*Gen.*, XII, 2) ; huic dicitur : « Faciam te in piscatorem hominum » (*Matth.*, IV, 9). Illi dicitur : « In semine tuo benedicentur omnes gentes » (*Gen.*, XII, 3) ; huic dicitur : « Judicabis duodecim tribus Israel » (*Matth.*, XIX, 28). Illi dicitur : « Ut stellæ erit semen tuum » (*Gen.*, XXII, 17) ; huic dicitur : « Tibi dabo claves regni cælorum » (*Matth.*, XVI, 19). Ac per hoc ille fecunditate seminis impletur : hic ante semen ipsum evangelizaturus adsciscitur. Abrahæ pro filiis

identifier les grandes statues de Vézelay, sont en relations étroites avec les grandes scènes du tympan et complètent son imagerie d'une façon logique et conforme aux idées qui avaient cours durant le Moyen-Age.

Ainsi l'œuvre de Vézelay est homogène; une pensée unique la pénètre et l'inspire; et voici que cette imagerie si obscure se précise, s'illumine et qu'elle devient pour nous, comme pour les gens du XIIe siècle, une mine d'enseignements féconds et pleins d'une remarquable profondeur (1).

Je tiens, en terminant, à faire observer combien les sujets choisis par les moines de Vézelay étaient d'autre part appropriés à la place qu'ils occupent, étant donné leur accord parfait avec le symbolisme des portes d'églises, tel qu'il était admis par les docteurs du moyen-âge. En effet, dans son sermon *De dedicatione Ecclesiæ*, Patrologie, Migne, tome CLXXII, p. 591, Honorius d'Autun s'exprime ainsi, en faisant allusion à celles-ci : « Portæ vitæ sunt fides, baptisma, operatio ». Yves de Chartres est encore plus explicite dans son sermo IV, *De sacramentis dedicationis*, Migne, Patrologie, v. CLXII, p. 530 : « Sunt autem portæ quæ elevantur in ecclesia maxime tres, id est sacri verbi predicatio, baptismi gratia, chrismatis unctio ». De telles idées symboliques ont pu, de concert avec les visions de l'Apocalypse et leurs commentaires, inspirer les imagiers de Vézelay.

Paul MAYEUR.

claritas monstratur astrorum, sed Petro traduntur regna cælorum : videlicet ut in ea sine Petro nec filii Abrahæ possint intrare » (Migne, XXX, 204).

Le livre n'est pas un obstacle pour voir dans ce personnage Abraham. Le sein d'Abraham était l'image du Paradis au Moyen-Age et comme personne n'entre en lui si son nom n'est pas inscrit au livre de vie, ce livre figurait fort bien dans les mains du patriarche.

1. Des lecteurs pourront trouver ces considérations trop subtiles. Il faut cependant remarquer que, sous peine d'errer, nous devons juger les choses du passé, non pas avec nos idées actuelles, mais avec celles de leur époque. Faut-il s'étonner que des artistes aient créé des imageries savantes, d'une ingéniosité subtile, alors qu'ils avaient pour guides des œuvres toutes pleines des mêmes qualités? Ce qu'il y a de plus étonnant, c'est de les voir interpréter avec tant de bonheur et de clarté les spéculations si compliquées des docteurs. M. Mâle voyait dans la verrière de Bourges, l'œuvre la plus subtile et la plus profonde que l'Apocalypse ait inspirée au Moyen-Age. Le tympan de Vézelay peut marcher de pair avec elle et possède en plus, l'avantage de remonter beaucoup plus haut dans le lointain des Ages.

Comment, en dernier lieu, accepter avec MM. Sanoner et Lefèvre, la date qu'ils proposent pour ces sculptures, alors que leur critérium est sans solidité? D'ailleurs, pour dater l'église de Vézelay, il n'existe aucun document; on en est réduit aux conjectures. On sait qu'un porche primitif existait avant la construction du narthex et il est encore visible. N'abritait-il pas alors les portails de la nef? On est tenté de le croire; car, autrement ces portails, les trois nefs du narthex et ses vastes tribunes, les trois portails extérieurs et les deux tours de la façade occidentale auraient fait l'objet d'une seule campagne : c'est beaucoup en vérité! Le moyen le plus sûr pour résoudre le problème, serait de comparer soigneusement les portails intérieurs, non point avec les portails extérieurs qui malheureusement ne peuvent venir en aide à de telles recherches, mais avec les sculptures de la nef et du narthex. Et encore, pour arriver à un résultat certain, autant qu'il peut l'être, faudrait-il ne pas se laisser aller au courant actuel qui tend à rajeunir les créations romanes avec autant d'entrain qu'on en mit jadis à les vieillir! Cette mode a d'ailleurs ses déconvenues. M. A. Michel, dans l'*Histoire de l'Art*, IIe vol., p. 254 et 255 nous en fournit une preuve convaincante.

Les briques au moyen âge.

OTRE collaborateur M. John Bilson publie dans le *Journal of the Royal Institute of British Architects* du 11 janvier dernier, un article intéressant sur la question de l'industrie briquetière. Il se demande si elle a pris spontanément naissance en Angleterre, ou bien si elle a été introduite par des ouvriers flamands venus dans le pays sous le règne de Edouard Ier.

M. Reginald Blomfield, dans son *Histoire de l'Architecture de la Renaissance en Angleterre*, soutient cette dernière hypothèse en se basant sur ce fait, que la première apparition d'un ouvrage en briques dans les comtés orientaux coïncide avec l'arrivée des Flamands dans la contrée, et que d'autre part il n'y a pas de preuves que les briques étaient fabriquées en Angleterre avant le règne d'Édouard Ier.

M. Bilson ne partage pas cette manière de voir et sans prouver péremptoirement le contraire, il pense que de nouvelles investigations sont nécessaires ; avant de se former une opinion définitive il faudrait procéder à une comparaison entre les premiers échantillons de briques mises en œuvre d'une part en Flandre, d'autre part en Angleterre. A première vue il n'y a pas de raison pour que les constructeurs se trouvant ici comme là dans des conditions similaires (absence de pierre de taille, et existence de bonne argile) n'aient pas été conduits naturellement les uns comme les autres à la fabrication et à l'emploi de pierres artificielles en terre cuite.

S'il est vrai que le mot brique se rencontre pour les premières fois dans la littérature anglaise

vers 1437, ainsi que le note M. Ralph Nevill, cela provient de ce que la chose était désignée avant cette époque par le mot « tile », tuile plate, et l'on mettait en œuvre bien avant cette date des carreaux en terre cuite pour couvrir les toits (thack-tiles) et pour maçonner les murs (wall-tiles), les premiers coûtant le double des seconds, ainsi qu'il résulte des comptes d'archives de Hull, Beverley et York. Cette ancienne dénomination a été conservée d'ailleurs dans le Nord de l'Angleterre jusqu'à la fin du XVIe siècle.

Dès 1303, la municipalité de Hull possédait sa propre briqueterie, ce qui prouve que dès lors des briques étaient fabriquées en Angleterre et ne devaient pas être importées. Il est probable que ce sont des matériaux provenant de cette briqueterie, qu'on voit encore dans le transept de l'église de la Ste-Trinité à Hull (premier quart du XIVe siècle) où elles mesurent :

de $0^m,229 \times 0^m,111 \times 0^m,052$
à $0^m,248 \times 0^m,121 \times 0^m,054$

Les briques employées dans le chœur de cette église (second quart du XIVe siècle) mesurent $0^m,26 \times 0^m,127 \times 0^m,056$

Celles des voûtains de la nef de la collégiale de Beverley (second quart du XIVe siècle) ont environ $0^m,267 \times 0^m,133 \times 0^m,05$ et celles dans la « North Bar » (porte du nord de la ville) de Beverley ont les mêmes dimensions.

La « Chapel Barn » à l'abbaye cistercienne de Coggeshall (Essex) est une construction datant du milieu du XIIIe siècle ; les croisées et pieds-droits des fenêtres sont exécutés en briques moulurées, d'un profil bien anglais. Les briques non moulurées mesurent $0^m,254 \times 0^m,15 \times 0^m,05$.

Nous ajouterons que des comparaisons s'imposent avec de vieilles briques des Flandres, et il est intéressant de signaler, que par les soins avisés de Mgr F. Bethune et de son neveu l'ancien Gouverneur de la Flandre Occidentale, on a formé, au Musée d'Archéologie de Bruges une importante collection d'anciennes briques flamandes de provenances diverses, en vue de futures restaurations et de l'étude de l'importante architecture en briques de Flandre. Il est de toute évidence que ce point de comparaison ne peut pas être négligé.

L. C.

Godefroy de Claire, orfèvre.

MONSIEUR A. Bonnet signalait récemment aux Antiquaires de France [1] un tabernacle de l'église de Gault-le-Forêt (Marne), sur lequel ont été clouées des plaques d'émaux champlevés provenant apparemment d'une chaire ancienne. On y voit figurer l'Eglise, le Synagogue et les Apôtres.

Il y reconnaît des produits de l'école mosane et de l'atelier de Godefroy de Claire.

L'ancien Directeur de notre *Revue*, M. Jules Helbig, a retracé dans son dernier ouvrage, l'*Art mosan*, la vie de cet artiste, qui passait en son pays pour le plus habile orfèvre connu dans le monde entier. Durant vingt ans, il parcourut les pays étrangers, y façonnant des chaires et autres ouvrages. C'est en 1173 qu'il revint à Huy, sa ville natale ; il fit pour l'église de cette ville une fierte, un encensoir et un calice d'argent ; pour celle du couvent de Neufmoustier, il cisela un fermail de chape d'un travail merveilleux, qu'il lui offrit ; il avait renfermé dans le joyau la relique de saint Jean-Baptiste qu'Almaric, évêque de Sidon, lui avait donnée, lors d'un voyage de l'artiste en Palestine, en récompense de vases d'argent fabriqués par lui. Il fut reçu comme chanoine de ce monastère, et y prit l'habit en 1174.

A la fin de sa carrière d'artiste, Godefroy de Claire fit deux châsses pour l'église d'Huy, celle de S. Donatien, et celle de S. Mengold, qui existent encore. On croit qu'il fut employé à la cour d'Allemagne, sous les empereurs Lothaire II et Conrad III, ce qui lui permit de se familiariser avec les procédés techniques introduits au pays rhénan par les maîtres byzantins.

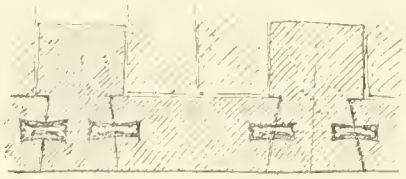
On attribue à l'atelier de Godefroy de Claire des monuments importants pour l'histoire de l'émaillerie romane, par exemple, le chef-reliquaire de saint Alexandre (1145) conservé au musée du Cinquantenaire à Bruxelles, le retable de Stavelot (vers 1150) en grande partie détruit, la châsse de saint Héribert, à Deutz (vers 1155), celle de S. Servais, à Maestricht (vers

1. Séance du 23 février 1907.

1165), deux triptyques de la collection Dutueil, le reliquaire des bras de Charlemagne, au musée du Louvre (1166-1170), deux triptyques, l'un à Trèves (vers 1150) et l'autre dans la collection Walz, à Hanace, une croix à Charlottenburg, (vers 1155). L. C.

Chaînages en ossements.

LES constructeurs appellent chaînage le procédé qui consiste à réunir à l'aide d'agrafes les pierres d'une même assise de la maçonnerie d'un edifice, pour assurer la liaison de l'ensemble dans un plan horizontal. Pareils chaînages sont répétés à certains niveaux ; les *chaînages* préviennent les lézardes, de même que les *ancrages* s'opposent aux hors d'aplomb. Les anciens réalisaient cette liaison à l'aide de crampons, ou d'agrafes, qui étaient parfois en bronze, parfois aussi en fer, et qui était scellés au plomb, au soufre, au platre, au ciment (1). Or, il est assez intéressant de noter, que les meilleures de ces agrafes sont encore celles qui sont formées *d'os de moutons*.



Chaînage en ossements.

M. F. de Mély a trouvé le fait assez remarquable pour être signalé aux *Antiquaires de France*, comme ayant été rencontré à la cathédrale d'Angers par M. le comte de Farcy. M. Bivet, en effet, a fait connaître naguère, que les panneaux de certaines galeries de l'église angevine étaient liés à l'aide d'os cimentés. M. de Mély rapporte à cette trouvaille un passage de Bellini, dans ses *Études sur Pérouse*, où cet auteur parle d'ossements trouvés dans les murailles de l'hôpital, ainsi que dans les murs de la forteresse Paolina, élevée par Paul III, en 1540 ; il se refuse d'ailleurs à y voir le résultat d'une superstition.

1. V. Rondelet, *Traité de l'art de bâtir*, 1838, t. II, p. 20.

Il a bien raison, ce mode de liaison se pratiquait couramment au moyen-âge, et il n'a jamais été abandonné Il y a treize ans qu'on signalait dans nos colonnes le cas de la flèche de la cathédrale de Séez, scellée au moyen-âge à aide d'os de moutons (1).

Nous venons de voir que ce procédé était encore usité au XVIIe siècle. Il y a quelque vingt ans, on le proposait pour la restauration de l'église de Saint-Pierre de Gand (2).

M. A. Vaillant rappelait naguère dans *L'Architecture* (3) une note du capitaine Vasion, communiquée en 1810 à la *Société d'encouragement pour l'industrie nationale*. Il y est question des meilleurs moyens de lier les pierres dans les travaux à la mer, où les agrafes en fer, par suite de leur oxydation, font éclater les pierres. On a recouru à l'emploi comme agrafe du tibia de bœuf, qui offre une résistance excellente.

« L'expérience a confirmé les résultats présumés par l'analogie dans plusieurs ouvrages exécutés ainsi depuis un grand nombre d'années à Saint-Martin, en l'île de Ré, ainsi qu'à La Rochelle. La solidité qu'ils conservent encore prouve que l'emploi des agrafes en tibia de bœuf réunit à la force une inaltérabilité à l'épreuve du temps. Le scellement au soufre a été reconnu le meilleur. » L. C.

Le Christ de Jacques de la Baerze (4).

LE nom de Jacques de Baerze ou de la Baerze, sculpteur de Termonde, est loin d'être aujourd'hui un nom inconnu dans l'histoire de l'art. La commande du duc Philippe le Hardi pour sa chapelle de Champmol, commande dont les circonstances nous ont été relevées par des textes irréfutables et dont le résultat, par un hasard merveilleux, n'a pas été perdu, en même temps qu'elle nous prouve sa célébrité parmi ses contemporains, lui assure de nos jours une juste renommée. De

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, 1894, p. 71.
2. V. *Bull. de la com. prov. de la com. des Monuments*, année 1900, p. 173.
3. V. A. Vaillant, *L'Architecture*, n° 1, 25 février 1905.
4. Cet article est le texte d'une communication faite par M. Pau Vitry au *Congrès archéologique de Gand* en août 1907.

nouveaux documents viennent d'être mis au jour qui nous renseignent un peu davantage sur sa carrière et son activité dans sa patrie. Par malheur, aucune des sculptures qu'il y exécuta ne s'est conservée ou n'a été identifiée jusqu'ici. Peut-être l'avenir nous réserve-t-il quelque surprise en cette matière : car il serait bien étrange que son œuvre, qui dut être considérable, ait disparu tout entier.

En tous cas, il n'en est que plus intéressant de connaître en détail les deux seuls ensembles qui nous renseignent de façon indubitable sur sa

Christ en bois peint, par Jacques de la Baerze. (Appartenant à M. Marcel Biny.)

manière ; nous voulons parler des deux retables conservés aujourd'hui au musée de Dijon, et dont nous rappelions l'origine tout à l'heure. Or, un morceau capital détaché jadis d'un de ces ensembles et ayant passé de mains en mains pendant près d'un siècle, vient de se retrouver. Il est d'autant plus important de le signaler et de l'étudier soigneusement que, non seulement, il complète un ensemble illustre et d'un haut caractère d'art, mais qu'il offre, sur un thème

iconographique des plus fréquents, un type si particulier qu'il pourra peut-être servir de point de comparaison pour identifier telle œuvre encore méconnue de Jacques de la Baerze.

Il s'agit du Christ en croix qui figurait jadis dans la partie centrale du plus grand des retables, celui dont les vantaux portent sur leurs revers les fameuses peintures de Melchior Broederlam d'Ypres. Cette partie centrale représente, comme on le sait, la Crucifixion entre une Adoration des Mages et une Mise au Tombeau, le tout en figurines de haut relief, presque de ronde bosse, en bois peint et doré.

Les bâtiments de la Chartreuse de Champmol furent vendus peu après 1789 ; mais les retables furent exceptés de la vente et transportés à la cathédrale de Dijon ; ainsi que les tombeaux des ducs de Bourgogne. Les tombeaux, réinstallés en 1791, furent démontés à nouveau en 1793, et les fragments en furent empilés dans un coin. Quant aux retables, ils furent très négligés et presque oubliés jusque vers 1819. A cette date pour le plus grand, en 1827 pour le second, ils furent réclamés par la ville de Dijon pour son musée, où l'on venait de reconstituer les tombeaux des ducs, et cédés sans difficultés par l'autorité ecclésiastique. Ils étaient alors en fort mauvais état, et la restauration en fut ordonnée aux frais du conseil général du département. C'était le temps où l'on venait aussi de restaurer et de *compléter* les tombeaux. M. de Saint-Mémin, alors conservateur du Musée, porte à la fois l'honneur et la responsabilité de cette double restauration, avec M. Saintpère qui dirigea les travaux d'architecture.

Pour les retables, et notamment pour le plus grand, on fit ajouter, dans les architectures ajourées et compliquées des couronnements, quantité de statuettes ridicules et inutiles, entre autres quatre réductions des figures du puits de Moïse (qui n'était pas encore commencé à la date où le retable fut exécuté). Le sculpteur dijonnais, Paul Buffet, est l'auteur de ces figures et des morceaux d'architecture qui furent restitués. A côté de ces réfections ou additions, on prit le parti plus heureux de remettre en place deux figures importantes qui avaient été arrachées de leur emplacement. L'une est le joli *Saint-Georges en Chevalier*, une des pièces les plus célèbres du retable. De mains en mains il était tombé dans celles d'un archiviste lyonnais qui le céda pour le Musée à M. de Saint-Mémin. Celui-ci acquit, d'autre part, de M. Joanne, archéologue dijonnais, la figure d'un des rois de l'Adoration des Mages, celui qui retire sa couronne.

Que se passa-t-il pour le Christ de la grande Crucifixion ? Nous ne saurions le dire exactement. Toujours est-il que la figure qui se voit actuellement au centre du retable est certainement une répétition de style classique, et que le sculpteur Buffet passe pour avoir eu en mains le Christ gothique que nous publions ici. Ce dernier est du reste sensiblement plus grand que le modèle banal qui l'a remplacé. L'écartement des bras de clou à clou, par exemple, est de 0,153 m. dans la figure en place et de 0.165 m. dans la figure déplacée. Mais il est à remarquer que la proportion des figures est loin d'être rigoureusement la même dans tout le retable, et même dans toute la scène de la Crucifixion. Le Christ original pouvait être à une autre échelle que les larrons ou que les cavaliers qui paraissent au pied de la croix. Ceux-ci ne sont pas, du reste, eux-mêmes à la même échelle que le Saint-Jean et les Saintes femmes du premier plan.

Ne serait-ce même pas cette disproportion qui aurait choqué à un moment quelconque, soit avant 1789, soit pendant le séjour à la cathédrale, soit en 1827, date de la restauration ? N'aurait-on pas aussi, à l'un de ces moments, trouvé le vieux Christ trop laid, et n'aurait-on pas eu l'idée de le remplacer par une image mieux proportionnée et plus conforme aux formules académiques en vogue ? Le style du Christ de Dijon ne permet guère de décider en faveur d'une date ou d'une autre pour son exécution. Peut-être aussi le Christ ancien, pendant la période révolutionnaire aurait-il été arraché comme emblème religieux trop caractérisé, au moment où l'on ordonnait la démolition des tombeaux, « monuments de l'orgueil féodal », pour n'en conserver intactes que les statuettes de pleurants. L'aurait-on, en ce cas, refait sous l'Empire ou sous la Restauration pendant que le retable était à la cathédrale ? Et le sculpteur Buffet aurait-il respecté cette restau-

ration malgré le document qui lui était revenu entre les mains? Dernière hypothèse, enfin : le document lui serait-il parvenu trop tard, une fois qu'il aurait lui-même modelé et mis en place un Christ nouveau?

Quoi qu'il en soit, nous savons par une tradition vraisemblable que c'est de P. Buffet que son élève, le sculpteur Dameron, qui fut plus tard professeur à l'École des Beaux-Arts de Dijon et mourut en 1900, reçut l'objet qui nous intéresse. Madame veuve Dameron, qui est morte en 1906, avait gardé le Christ quelque temps après la mort de son mari, puis l'avait vendu à une personne de qui le tient le propriétaire actuel.

Ce qui est certain également, c'est que le style même que manifeste la figure, son aspect, la qualité des dorures et de la polychromie dont elle est revêtue, la rapprochent absolument des autres figures du retable. Bien plus, le type de la tête, qui est tellement caractéristique avec son grand nez fort et rond du bout, avec ses grosses moustaches, sa bouche tombante et son menton ravalé, est identique à celui que nous offre le Christ au tombeau, du groupe voisin. La couronne d'épines même, formée d'un fort lien régulièrement tressé, est tout à fait semblable. Enfin l'anatomie si curieusement soignée, d'une recherche de réalisme si frappante, se retrouve dans une des figures de larrons encore en place (la seconde paraît aussi refaite, ou tout au moins douteuse). Toutefois cette figure du larron est moins soignée et témoigne d'une moins rare maîtrise ; le parti-pris cependant en est très analogue.

En somme, la tradition, la proportion de la figure, la qualité technique de son exécution, et surtout le style qui s'y manifeste, les recherches qui s'y font jour, le type obstinément pousuivi, tout concourt à assurer au fragment l'origine que nous lui avons assignée dès l'abord.

Le temps est passé malheureusement où M. Saint-Mémin recueillait sans bourse délier, ou pour un prix infime, les morceaux détachés du retable ou des tombeaux, et pouvait ainsi rendre ces *membra disjecta* à leur ensemble. On sait tels pleurants, dont l'origine dijonnaise est à peu près certaine, et qui ne rejoindront jamais la pompe funèbre du duc Philippe. Les collections ou les musées qui les détiennent aujourd'hui ne les abandonneront pas plus que le British-Museum les marbres du Parthénon. De même, hélas! y a-t-il peu de chance maintenant pour que le Christ de Jacques de la Baerze aille reprendre sa place au musée de Dijon. Quelque regret que nous en ayons, c'est une raison de plus pour nous, de nous attacher à son étude passagère et de nous féliciter d'en pouvoir conserver ici une image fidèle.

En dehors même des occasions d'identification et d'attribution probable qu'il peut nous fournir, ainsi que nous indiquions en commençant, c'est une œuvre d'art de premier ordre, qui nous prouve, au plus haut point, la qualité de l'imagier ; c'est aussi une œuvre typique, qui marque une date dans l'histoire de l'art dans les Pays-Bas et dans l'Europe tout entière. Il faut bien songer que nous sommes aux environs de 1391, que l'œuvre est datée à quelques mois près, que la glorieuse série des ateliers brabançons et flamands est à peine ouverte et que voici déjà, dans cette figure tragique de l'*Homme* de douleur, que tant d'autres imagiers recommenceront dans la suite, un véritable chef-d'œuvre de réalisme précis, serré, minutieux, où le torse amaigri, les bras et les jambes nerveux, la tête d'un naturalisme presque vulgaire, trahissent une étude patiente et acharnée de la nature, et une volonté de style individuel qui renonce à toute convention, à toute formule, à toute noblesse et à toute sérénité, uniquement pour poursuivre l'âpre vérité. Il y a là des indications précieuses, et des réalisations aussi qui sont véritablement d'un précurseur.

P. VITRY.

Notes. — La plupart des renseignements que nous possédions jusqu'ici sur Jacques de la Baerze ont été mis au jour par Mgr Dehaisnes dans son *Histoire de l'art dans les Flandres*, etc. (1896), pp. 503-507. — Pour l'histoire du retable de Dijon, on en peut trouver les éléments dans le *Catalogue historique et descriptif du musée de Dijon*, éd. 1883, n° 1420, et dans le *Catalogue raisonné du musée du Trocadéro*, par Courajod et Marcou (XIVe et XVe siècles), n° 676.

Nous devons enfin remercier ici notre collègue et ami M. J.-J. Marquet et Vasselot, attaché au musée du Louvre, de la communication de précieuses notes prises par lui à Dijon lors d'une confrontation du Christ original avec l'ensemble du monument dont il provient.

La tour de l'Oud Hof à Bruges.

PARMI les anciens monuments dont Bruges s'enorgueillit à juste titre, la tour de l'ancienne Gilde des arbalétriers de St-Georges, appelée « *Het oud Hof* », occupe une place honorable. Outre son mérite architectural elle constitue en effet le dernier reste d'une de ces institutions bien flamandes et d'antique origine, nombreuses autrefois, et qui, sauf la Gilde des archers de St-Sébastien, n'existent plus qu'à l'état de souvenir.

La Gilde de St-Georges n'était pas des moindres : s'il faut en croire son chroniqueur (1) elle aurait été fondée au XIIIe siècle et réorganisée en 1400 ; depuis lors elle n'aurait connu que des jours glorieux, se distinguant aux concours de tir qui se donnaient aussi bien en Hollande et au Nord de la France que dans les villes de la Flandre ; les princes et les rois seraient venus prendre part à ses tirs. Ainsi, dit notre auteur, en 1656 Charles II roi d'Angleterre, qui avait fui à Bruges les guerres civiles, participa à un tir solennel avec son frère le duc de Glocester et une suite de nobles seigneurs.

Fig. 1. — Le Oud Hof en 1562, d'après le plan de Marc Gheeraert.

La vue cavalière de la ville, gravée en 1562 par Marc Gheeraert, nous donne une idée des anciens locaux de la Gilde (voir *fig. 1*) : ils comprenaient une chapelle dédiée à S. Pierre et consacrée en 1493. Un escalier voûté renfermé dans une tour, donnait accès aux étages et était couronné par un campanile en bois. Au dessus de la porte était représentée en sculpture la légende de S. Georges (1).

L'hôtel et la tour avec son escalier voûté, construits de 1510 à 1513, méritent d'être vus dit M. W.-H. James Weale dans son : « *Bruges et ses environs* (2). »

La Gilde fut dissoute en 1872 et ses biens dispersés (3).

Les bâtiments furent achetés par l'Etat, démolis et remplacés par une école normale construite sur les plans de M. De la Censerie. « La tour d'escalier est restée debout », nous apprend une revue locale, « grâce à M. l'échevin Ronse, à MM. Van den Abeele et De la Censerie, et aux efforts de la Société d'archéologie. » Elle devait être restaurée (4).

Les plans de M. De la Cencerie furent adoptés en Mars-Avril 1879 (5). Le tracé de la rue fut modifié en ce sens, que la tour, qui était accolée à la façade intérieure de l'*Oud Hof*, se trouve maintenant à front de rue ; elle ne fut pas incorporée aux nouveaux bâtiments, mais resta isolée quoique enserrée de deux côtés (voir *fig. 2*) ; l'intention de l'englober dans la nouvelle construction est évidente : à chaque étage de celle-

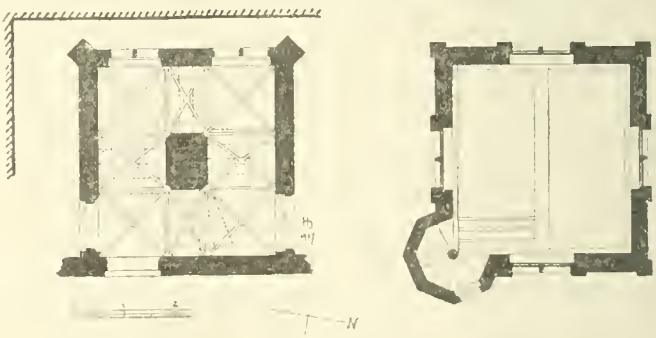


Fig. 2. — Plan du rez-de-chaussée et du dernier étage.

1. Jos. van Praet, *Jaer-boek der keizerlijke en koninglijke hoofdgilde van den edelen ridder Sint-Joris in den Oudenhove binnen de stad Brugge.* — Brugge, Jos. Van Praet, 1786.

1. *Rond den Heerd*, II. 1867, p. 164.

2. *Bruges et ses environs.* Troisième édition, 1875, p. 246.

3. Les archives passèrent à la ville ainsi qu'une partie des tableaux ; les « Amis du Musée » de Bruges viennent d'acquérir un tableau de Van Oost, représentant la légende de S. Georges et provenant de la gilde. — Le médaillier a disparu. (Voir le journal *La Patrie*, 28 décembre 1907.)

4. *Rond den Heerd*, XIV. 1879 p. 168.

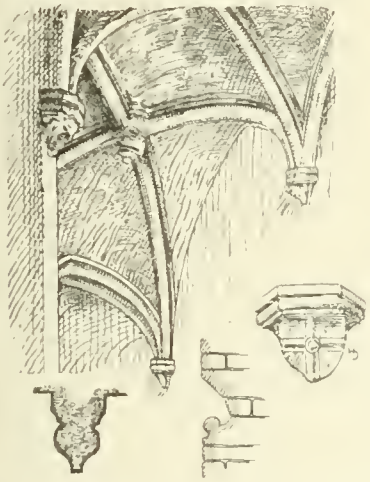
5. *Bulletin des comm. royales d'art et d'archéologie*, 18me année 1879, p. 106.

ci une baie de porte attend le pont qui doit la relier à la tour.

Or, voilà plus de vingt-cinq ans que cet état perdure : l'effet général de la belle conception de M. De la Censerie en pâtit ; certaines maçonneries d'attente souffrent d'infiltrations; et les Brugeois déplorent de voir cette tour monumentale et historique abandonnée. On peut craindre de la voir se ruiner davantage. C'est pourquoi nous en donnerons la description architectonique.

***

Elle offre un plan (voir *fig. 2*) légèrement barlong et renferme un escalier en pierre de $1^{m},30$ d'emmarchement à deux révolutions autour d'un noyau en briques ; celui-ci offre $1^{m},13$ de côté sur $0^{m},85$. Des volées de cinq, quatre et trois marches sont séparées par des paliers.



ig. 3 — Vue d'une travée rampante. — Divers détails.

Du second palier d'arrivée deux marches mènent à une petite salle occupant la grande moitié de la tour ; une autre marche conduit à la tourelle construite à l'intersection des murs Est et Sud, renfermant un escalier à vis en bois ; par cet escalier on accède à deux salles superposées qui ont conservé intactes leurs poutres et lambourdes en chêne et quelques-unes de leurs solives ; les poutres ont des semelles moulurées. La première de ces salles est éclairée par trois fenêtres à meneau central ; la seconde par quatre fenêtres plus grandes, bouchées actuellement.

Retournons à l'escalier : les deux premiers paliers et la seconde volée sont supportés par une voûte en berceau ; les volées et paliers suivants, par une voûte d'ogives sans formerets. Une partie de la petite salle à laquelle aboutit le grand escalier est supportée par des voûtes analogues ; le solivage de l'autre partie est apparent au-dessus de l'avant-dernière volée et du

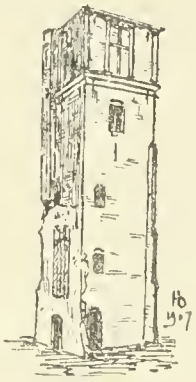


Fig. 4. — Ensemble de la tour.

palier de repos qui la précède. Des fenêtres de dimensions variées éclairent cette partie de la tour.

Les quatre angles du noyau sont abattus en un large chanfrein dans lequel sont maçonnées

Fig. 5. — Encorbellement de la tourelle du côté Sud.

les consoles qui recoivent les différentes nervures ; ces consoles présentent un écusson aux armoiries de la Gilde ou d'autres ornements que le badigeon ne permet pas de distinguer (v. *fig. 3*).

L'effet des voûtes est des plus jolis (v. *fig. 3*) : elles se composent alternativement d'une travée

horizontale et d'une travée rampante, suivant l'évolution de l'escalier. Les doubleaux et diagonaux décrivent des arcs (voir *fig. 3*) à quatre centres, et se rencontrent en une clef ronde un peu pendante et sculptée.

Dans le noyau est ménagée une rampe exécutée d'une manière très ingénieuse au moyen de briques moulurées courantes, savoir : une brique à boudin et une brique chanfreinée posées sur champ, raccordées par une brique posée à plat. (voir *fig. 3*).

L'extérieur du bâtiment est plutôt simple : (voir *fig. 4*) les murs construits en briques de couleurs mélangées (rouge, jaune et rose) et mesurant $0^m,185 \times 0^m,09 \times 0^m,05$, ont des fenêtres à linteau surmonté tantôt d'un arc de décharge à fleur de mur, tantôt d'un tympan à arc surbaissé. La tour est soutenue du côté Ouest par deux contreforts posés sur angle et montant

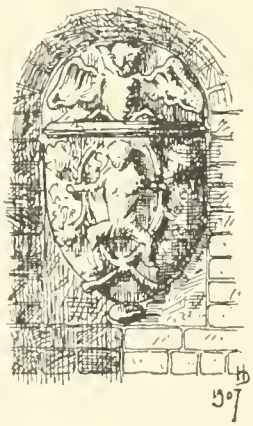


Fig. 6. — partie sculptée de l'encorbellement.

jusqu'à mi-hauteur de l'avant-dernière salle ; ils offrent quatre ressauts ; les glacis en briques sont terminés par une moulure à gorge en pierre blanche ; les deux étages inférieurs des contreforts sont évidés par une arcature en cintre brisé redenté, exécutée en briques.

L'encorbellement de la tourelle d'angle mérite toute notre attention. Sur le mur Est l'amortissement se fait au moyen de moulures en retrait taillées dans la pierre blanche, tandis que du côté Sud l'angle que forment les deux murs est racheté par une trompe saillante des plus intéressantes et que reproduit notre dessin. (voir *fig. 5*). Le retrait inférieur se compose d'un corbeau sculpté en pierre blanche, représentant à la partie supérieure un hibou, à la partie inférieure un homme nu se jouant parmi des rinceaux. (voir *fig. 6*)

A la hauteur de la dernière salle, le parti architectural change. En 1495 les Biscayens avaient construit à Bruges un luxueux hôtel en style de la Renaissance : c'était le premier échantillon du nouveau style, qui dut lutter pendant plus d'un siècle encore avant d'avoir obtenu droit de cité. Dès ses débuts cependant il connut de chauds partisans tels que Lancelot Blondeel, l'architecte-peintre qui, en 1529 projeta et dirigea l'exécution de la fameuse cheminée du Franc. Or cet artiste a peint pour la Gilde de S. Georges un tableau représentant la légende de leur saint patron (1) ; cela nous prouve que les confrères tenaient le peintre en estime ; ce tableau, comme la plupart de ceux du maître, est entouré d'ornements architecturaux en style de la Renaissance. Serait-ce l'autorité de Lancelot Blondeel qui aurait convaincu les confrères d'abondonner le style gothique et d'achever la tour dans le style nouveau ? Toujours est-il que le dernier étage est construit en style de la Renaissance : la tour est cantonnée sur chacune de ses faces de quatre pilastres en briques dont deux servent de pied droit à une fenêtre à linteau et à croisillon ; les chapiteaux et bases en pierre blanche sont moulurés très simplement. Ces pilastres posent sur un entablement dont la frise est exécutée en briques. Une seconde architrave surmonte les pilastres et est soutenue entre ceux-ci par des corbeaux carrés en pierre blanche. Le reste de l'ordonnance a disparu.

* * *

Nous nous trouvons donc devant un monument très intéressant dont le maintien et la remise en état semblaient garantis par une décision prise en 1879, par la Commission royale des monuments. Mais voilà, que les journaux annoncent que cette décision a été rapportée et que la démolition de la vénérable tour est décidée (2).

* * *

1. Ce tableau se trouve actuellement au musée de la ville.
2. La *Revue de l'Art chrétien* a inséré cet entrefilet dans son n° de Novembre p. 429.

Tout espoir serait-il perdu ? Nous ne pouvons le croire : les amis de l'art nombreux à Bruges protestent (1). La société d'archéologie, qui a pu sauver l'intéressante tour en 1879, doit avoir fait le même effort généreux. Espérons que la description architectonique du monument que nous venons de donner contribuera à faire réfléchir les autorités intéressées et à faire rapporter toute décision tendant à la destruction de la tour.

On prétexte « l'état de délabrement de la bâtisse » ; est-il bien réel ?

Nous croyons pouvoir répondre négativement. Il est vrai que les eaux pluviales mal recueillies ravagent les maçonneries et attaquent les fondations ; cependant la tour a vaillamment résisté et n'offre aucun tassement appréciable malgré l'arrachement de la base d'un des contreforts (2).

L'état intérieur est celui d'un bâtiment inoccupé depuis un quart de siècle ; les marches sont recouvertes de pierres lancées par les gamins à travers les fenêtres dégarnies de châssis ; un seul voûtain est défoncé ; certains claveaux des nervures sont tombés ; les murs sont recouverts de multiples couches de badigeon ; les gîtes des plafonds des petites salles supérieures ont en partie disparu, et c'est tout !

***

Bruges se doit de remettre en honneur cet intéressant vestige ; si même aucun souvenir historique ne s'y rattachait, l'intérêt architectural suffirait à lui seul pour le faire respecter.

Nous espérons qu'il en sera ainsi.

Décembre 1907. H. H.

1. Notamment dans *La Patrie*.

2. La partie inférieure de la façade Est paraît négligée : c'est en effet un mur intérieur qui est devenu extérieur par suite des travaux de voirie cités ci-dessus. L'état de ce mur est le même qu'il était il y a 25 ans ; seulement l'enduit s'est détaché à plusieurs endroits : c'est un mur négligé et non délabré. La tour a été couverte provisoirement (il y a 5 ans !) par un abri qui a très bien fait son office.

Correspondance.

France.

LA belle série d'études que M. G. Sanoner publie dans nos colonnes sur les figurations de la vie de Jésus-Christ sculptées dans les portails d'églises, a excité l'intérêt de beaucoup d'archéologues versés dans l'iconographie chrétienne ; c'est ce qu'attestent les nombreuses communications que nous recevons à leur sujet. C'est ainsi qu'aujourd'hui, à propos de croix figurées dans les portes, citées par notre collaborateur (1), M. l'abbé Alix, curé de Biéville (Calvados) nous signale une intéressante porte, pouvant dater du XIe siècle, dans l'église de St-Martin de Fontenay (Calvados) : le tympan de cette porte, très grossièrement sculpté, montre une croix en tau entre deux croix de St-André. Cette forme de croix est exceptionnelle sur une porte d'église, et dans l'article sus visé, M. G. Sanoner a même écrit qu'il n'en connaissait aucun exemple : il est vrai que, traitant le sujet de la Crucifixion, il avait surtout en vue, non pas les croix nues employées comme motifs d'ornementation, mais bien les croix portant le corps du Christ.

Ce curieux morceau d'architecture, très peu connu, méritait cependant d'être signalé et nous remercions vivement M. l'abbé Alix de son intéressante communication.

Biéville par Benville, le 1er déc. 1908.

Monsieur,

Permettez-moi de vous dire que j'ai trouvé cette croix en Tau sur une petite porte romane très simple à Saint-Martin de Fontenay, Calvados (canton de Bourguebus).

Au côté nord de la nef, dont les murs sont en arêtes de poisson et peuvent remonter au XIe siècle, se trouvent les restes d'une petite porte romane dont le linteau formé d'une seule pierre porte des moulures. Au milieu se trouve une croix en forme de Tau. De chaque côté de ce Tau se trouve une croix de saint André, comme vous le montre la vignette ci-jointe. Le dessin de cette pierre n'est pas très régulier.

Ceci est une petite exception, mais cependant, elle me semble intéressante à signaler. C'est ce que je fais croyant vous intéresser.

Veuillez agréer, Monsieur, avec le désir que j'ai eu de vous être agréable, l'hommage de mes meilleurs sentiments.

Fr. ALIX.

Déjà Monsieur le chanoine Ply nous a signalé une dérogation à la règle rappelée par M. Sanoner, qui veut que le Soleil soit figuré à la droite (objective) et la Lune à la gauche du Calvaire. Ce vénérable correspondant nous écrit la nouvelle lettre qui suit :

Laon, le 15 décembre 1907.

Monsieur le Secrétaire de la *Revue de l'Art chrétien*,

Je vous ai adressé une observation relativement à la place occupée par le Soleil et la Lune dans les Crucifixions. L'auteur de l'article que j'ai critiqué dit que ces deux astres sont toujours placés *au-dessus des bras horizontaux* de la croix. « Nous ne connaissons à cette règle, ajoute-t-il, qu'une dérogation, etc. »

Je vous en ai signalé une seconde. Permettez-moi de vous en citer plusieurs autres. J'ai sous les yeux une gravure sur bois d'Albert Dürer, datant de 1498 ou environ et faisant partie de sa *Grande Passion*, où l'on trouve les astres, non pas au-dessus des bras de la croix, mais au bout et en dehors des bras horizontaux de la croix, et tellement en dehors que leurs rayons ne l'atteignent pas. Vous pouvez vérifier dans « Dürer », p. 260, qui vient de paraître chez Hachette.

Dans le même volume, on rencontre la reproduction d'un crucifiement du même artiste, dont l'original est au Cabinet des Estampes de Berlin avec le Soleil et la Lune en dehors et aux bouts

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1907, p. 156.

des bras horizontaux de la croix de N.-S. exactement au-dessus du dos des deux larrons (1).

J'ai trouvé récemment, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, une autre exception dans le triptyque des Sforza attribué, par les uns à Bugatio, par les autres à Roger Van der Weyden. Là le Soleil et la Lune se découvrent dans deux nuages, de chaque côté, mais éloignés de la croix et plus bas que les bras même du divin Crucifié.

Au même musée, dans une crucifixion provenant d'Attighen, le Soleil et la Lune se trouvent dans un nuage qui monte derrière la croix.

La châsse de S. Aignan (émail de Limoges et du XIIIe siècle) conservée au trésor de la cathédrale de Chartres, présente une autre particularité. Le soleil à droite et la lune à gauche sont tenus par deux anges placés derrière et au-dessus du bras transversal de la croix.

Enfin l'éditeur de la *Revue de l'Art chrétien* pourrait m'en vouloir, si j'omettais de signaler à ses lecteurs une autre exception que vous trouverez vous-même au frontispice d'un des beaux ouvrages qu'il a fait paraître ; je veux dire *Le Crucifix* du R. P. Hoppenot.

Tous ceux qui connaissent les livres liturgiques de la maison Desclée savent avec quel soin ses artistes ont étudié l'art ancien, pour reproduire ces vieux types dans leurs modernes illustrations, et dès lors, on aurait tort, même au point de vue archéologique, de ne pas tenir compte, sous prétexte qu'elle date d'hier, de l'exception que ce livre nous fournit quant à la place du Soleil et de la Lune dans les crucifixions (2).

Dans le frontispice que je vise, ils sont bien situés, le Soleil à droite et la Lune à gauche de Notre-Seigneur ; mais les deux astres sont placés très bas sous les bras du crucifié et même sous les bras de la croix où il est attaché.

Est-il téméraire de croire que, devant ces exceptions, auxquelles je pourrais sans doute en ajouter d'autres, si j'avais le temps de me mieux documenter, la règle donnée comme générale s'effrite quelque peu ? Je suis loin de nier pourtant que, dans la sculpture, le Soleil et la Lune occupent le plus généralement les places indiquées par le savant auteur de l'article auquel j'ai la témérité de m'attaquer ; mais au lieu d'employer le mot *règle* j'emploierais celui *d'usage* qui ne suppose pas, comme celui de *règle*, des lois fondées sur des principes, ou du moins sur des raisons d'ordre théologique, mystique ou historique. Je sais bien que sa *règle générale* s'appuie sur ce que le Soleil dans les crucifixions représente le Nouveau-Testament et la Lune l'Ancien-Testament. Mais c'est peut-être de cette affirmation que vient la difficulté qui nous sépare, et, pour le dire franchement, je crois qu'elle est, sinon téméraire, du moins quelque peu fantaisiste. Car ni dans la Sainte-Écriture, ni dans les commentaires les plus autorisés, je n'ai trouvé que le Soleil fût l'image allégorique du Nouveau-Testament et la Lune celle de l'Ancien. J'y trouve bien, dans le Soleil, l'image et le symbole de Dieu, de sa Justice, de son Éternité et de sa Véracité, l'image du Christ, de la Sainte Vierge de la sainteté, du sacerdoce et de la royauté, de la Charité et de la Vérité qui éclaire le monde ; mais du Nouveau-Testament, non. De même pour la Lune. Elle symbolise la Sainte Vierge, l'Église, l'Inconstance et la Mortalité humaines, mais rien ne me dit que la Lune représente l'Ancien-Testament.

Je ne conteste pas que les deux Testaments n'aient été représentés, le nouveau par le Soleil, à cause de sa lumière plus grande et l'ancien par la Lune, pour la raison contraire ; mais lorsqu'on les mettait en parallèle, pour les comparer l'un à l'autre. Or dans les crucifixions est-ce le cas ? L'intention même des sculpteurs, des graveurs et des peintres était-elle de montrer que J.-C. était mort pour tous les hommes, pour ceux qui l'avaient précédé, comme pour ceux qui l'ont suivi ? S'il en était ainsi le Soleil et la Lune seraient, mieux que nulle part ailleurs, sous les bras du Christ, d'où découle le Sang rédempteur, et le frontispice du *Crucifix*, dont j'ai parlé plus haut, me paraîtrait un modèle à suivre.

Que les archéologues supposent aux artistes anciens et surtout aux imagiers du moyen-âge une grande dose de mysticisme, que n'exclut pas leur indéniable réalisme, je ne m'y oppose point :

1. Cette gravure qui daterait de l'an 1500 a une réplique au même cabinet de Berlin. Deux autres se trouvent aux Estampes de Dresde.

2. Il ne faut tenir pour responsable que l'auteur du livre, de ce que nous considérons toujours, n'en déplaise à notre vénéré correspondant, comme une irrégularité iconographique (N. de la R.).

on ne prête qu'aux riches. Mais l'enthousiasme que soulèvent leurs œuvres n'excède-t-il pas jusqu'à leur prêter des idées et des intentions qu'ils n'ont jamaies eues? En dehors de la question que j'ai la témérité de traiter, ne pourrait-on pas citer mille exemples de ces prêts spontanés que les architectes, les sculpteurs et les peintres ne réclamaient point de la postérité?

Quant à moi et sauf meilleur avis, je pense qu'il ne faut voir dans la représentation des deux astres, autour de la croix et n'importe à quelle place, que le souvenir historique du rôle qu'ils ont joué au moment du crucifiement et de la mort de N.-S. Jésus-Christ. Le soleil pleure, selon S. Augustin: *Solem in Christi morte lugentem. Tenebræ factæ sunt super universam terram*, selon S. Matthieu, et selon S. Luc, *obscuratus est sol.* Mais comment les ténèbres se firent-elles sur toute la terre et comment *le Soleil pleurant la mort* de son Créateur fut-il obscurci?

Les auteurs, jusqu'aux nouvelles découvertes que la science astronomique a faites depuis Copernic, se divisaient sur ce point, sans nier le miracle que tout le monde admet encore aujourd'hui. Les uns disaient: par l'effet d'une éclipse, la lune qui, étant en son plein, par conséquent au temps où elle ne pouvait passer entre le Soleil et la terre, serait venue de l'Orient se placer, à l'heure de midi, entre les deux, de manière que le Soleil ne pût envoyer sur la terre aucune lumière directe ni elle aucun rayon réfléchi.

C'est l'opinion de S. Denis l'aréopagite qui fut témoin, puis narrateur du miracle. Ce fut peut-être aussi celle du graveur de la *Médaille au Crucifix* de Liesse. Quoi qu'il en soit, et que la Lune se soit déplacée, de l'Orient ou de l'Occident, pour venir s'interposer entre le Soleil et la Terre, il paraît que l'opinion commune était pour l'éclipse, puisque, le Soleil restant en face, la Lune de profil dans toutes les images, se tourne vers lui et semble aller à sa rencontre.

S. Jean Chrysostome, Théophylacte et Euthyme pensent que le Soleil fut obscurci et que les ténèbres se firent sur toute la terre par la présence de gros et épais nuages que Dieu fit monter entre la Terre et le Soleil et que les rayons du Soleil, en plein midi, ne pouvaient traverser. C'est sur cette opinion, sans doute que les peintres dont j'ai parlé plus haut se sont appuyés, pour faire apparaître — à peine — le Soleil et la Lune dans de noirs nuages qui s'élèvent autour de la croix.

Quoi qu'il en soit de ces explications, il me semble que si les imagiers n'ont eu d'autre but que celui que je suppose [1], c'est-à-dire de rappeler le deuil pris par le Soleil au moment du crucifiement, comme ils ont introduit près de la croix les instruments de la passion pour rappeler la part qu'ils y ont prise, il n'y a plus de question à résoudre, relativement à la situation des deux astres au-dessus, au-dessous ou enfin sur les côtés de la croix. Ils les ont mis où il leur était possible ou seulement agréable de les mettre. Que le Soleil occupe le plus fréquemment la droite du Crucifié, c'est assez naturel. Il doit avoir sur la Lune la préséance, puisqu'il est le premier des astres.

H. J. Ply.

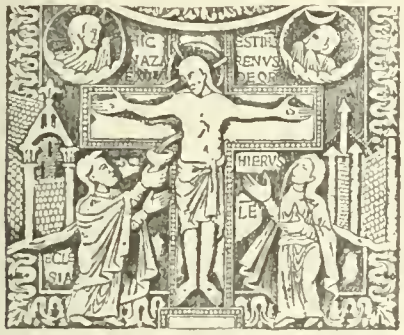
M. le chanoine Ply nous excusera de ne pas partager son avis sur les deux points qu'il soulève.

Nous considérons comme dérogations à un usage constant et traditionnel les crucifiements où le Soleil paraît à la gauche (au sens objectif) de la croix et la Lune à la droite. Notre cher et ancien ami nous cite de ce dispositif un exemple du XIIIe siècle, plus des cas non datés ou appartenant à des époques récentes où se perd la fidélité aux traditions, voire même des fantaisies toutes modernes. L'usage dont il s'agit est rationnel et s'impose comme tel. Il est incontestable que le Soleil, qui l'emporte sur la Lune comme astre

1. Mon opinion, que je ne prétends d'ailleurs imposer à personne se trouve confirmée non seulement par deux gravures d'un missel imprimé en 1896 par la Société de Saint-Jean (V. au Vendredi-Saint et avant le Canon), mais par une gravure plus ancienne, qui se rencontre dans la Bible (latin-allemand) imprimée en 1751 par les soins du bénédictin G. Cartier. Les ténèbres existent sur toute la scène, du reste très complète du Crucifiement. Le ciel est noir; à droite du divin Crucifié, on aperçoit à peine un astre qu'on ne peut distinguer, mais autour du Christ et du bon larron on voit briller nombre d'étoiles qui éclairent plus ou moins les nombreux personnages qui s'agitent au pied des trois croix. Je ne crois pas me tromper, en voyant, dans cette gravure signée Pintz, la traduction exacte de ce passage de Phlégon, l'auteur des Olympiades: « A la sixième heure (midi) le jour s'est changé en une nuit profonde, au point que les étoiles parurent au ciel. »

et comme symbole, a sa place à la droite, qui prévaut sur la gauche, dans toutes les conventions, soit symbolistes, soit héraldistes, soit hiérarchiques.

En outre M. Ply ne veut pas voir dans les deux astres figurés au Calvaire les signes du Nouveau et de l'Ancien Testament ; libre à lui. Nous ne possédons aucun texte ancien explicite à cet égard. Nous savons seulement que les artistes du moyen âge, pénétrés de symbolisme, avaient coutume de joindre le sens mystique au sens naturel dans leurs imageries, et avec la généralité des archéologues, nous continuerons



Fragment du diptyque de la cathédrale de Tournai.

à voir ici le symbole des deux Lois, peut-être même conjointement avec d'autres signes encore, par exemple avec le chanoine Martigny, ceux des deux natures du Christ, la divine, qui brille de sa propre lumière, et l'humaine, qui n'en est qu'un reflet.

Il est si vrai que le moyen âge a voulu mettre là des allégories plutôt que des signes naturels, que dans le diptyque du XIe, siècle conservé à la cathédrale de Tournai comme aussi sur plusieurs des monuments cités par M. G. Sanoner, le deux astres apparaissent personnifiés par deux bustes humains.

L. C.

D'autre part nous recevons la lettre suivante de Mr P. MAYEUR.

Bar, 1^r Janvier, 1908.

Honoré Monsieur,

U cours de son étude sur la vie de Jésus-Christ, à la page 393 de la 5e livr. de la *Revue de l'Art chrétien* 1907, M. Sanoner s'exprime ainsi dans son interprétation du bas-relief d'Externstein. — « Dieu le Père, couronné du nimbe crucifère, se penche au-dessus du corps de Jésus: Il tient à la main une croix de résurrection à laquelle est attaché un large étendard. Peut-on dire qu'il s'apprête, comme au décès des Saints, à recueillir l'âme de son Fils ? Ce serait presque une hérésie, car Jésus n'a cessé d'habiter le Ciel, conjointement avec les deux autres personnes de la Trinité : pourtant il semble bien, d'après l'attitude de cette figure, que telle ait été la pensée de l'artiste bénédictin ».

A supposer que cette hypothèse soit fondée, l'artiste aurait pu sans l'ombre d'une hérésie, prêter à Dieu l'acte envisagé par M. Sanoner. De quels éléments se compose en effet le Christ ? 1°, de la deuxième personne de la Trinité ; 2°, de Jésus, d'un homme fait comme tous les autres hommes, possédant par conséquent un corps et une âme, et cette âme, évidemment, pouvait être accueillie par Dieu, à l'heure même à laquelle le Christ expirait sur le sommet du Golgotha.

Mais, est-ce bien réellement ce qu'a entendu représenter l'auteur du bas-relief d'Externstein ? Dieu, ou pour parler plus exactement, Jésus recueille l'âme des saints au moment précis où sont rompus les liens qui l'attachent au corps.

Quand le Christ fut détaché du gibet sur lequel l'avaient cloué la rage satanique du Sanhédrin et la misérable lâcheté de Pilate, il s'était écoulé un laps de temps sérieux depuis que, suivant ses propres paroles, Il avait remis son âme entre les mains de son Père.

Ce n'était donc plus le moment de faire intervenir la première personne de la Trinité dans l'épisode de la Passion étudié par M. Sanoner : l'âme de Jésus avait quitté son corps et logiquement, la présence du Père n'avait plus de raison d'être.

En second lieu, il faut remarquer soigneusement que le personnage figurant d'après M. Sanoner, la première personne de la Trinité, porte en main «une croix de résurrection à laquelle est attaché un large étendard ». Or, cette croix, la chose est bien connue des iconographes, est la caractéristique spéciale du Christ après sa mort ignominieuse. Il faut donc déduire de ce détail, que nous sommes alors en présence de Jésus lui-même, ou, pour parler plus exactement, de son âme unie à sa divinité. La personnalité entière du Christ va être reconstituée sous peu, et pour nous faire saisir le grand fait si proche de la Résurrection, l'artiste a mis en évidence l'âme de Jésus, il l'a rapprochée du corps qu'elle allait animer de nouveau, l'a fait planer au-dessus de sa dépouille mortelle, près de la croix du haut de laquelle, pleine de compassion pour l'indicible douleur de Marie, elle se penche vers Celle en qui le Verbe prit chair et semble la remercier de son incomparable amour.

D'ailleurs « tout est consommé ». Les prophéties relatives à la Rédemption ont été accomplies par le Messie jusque dans leurs moindres détails, l'empire infernal est en déroute, le péché racheté, l'homme réconcilié avec Dieu : la victoire est donc complète. Et voilà pourquoi le tailleur d'images d'Externstein a mis, à bon droit, dans la main du Rédempteur, le trophée de la victoire, l'étendard de la délivrance et le signe du salut.

Veuillez, honoré Monsieur, agréer l'assurance de ma considération distinguée.

P. Mayeur.

P. S. Avant de clore cette lettre, permettez-moi d'y ajouter les observations suivantes suggérées en partie par le même article. Si l'interprétation de M. Sanoner était juste et si, par suite, Dieu le Père venait recueillir l'âme de Jésus, le sculpteur aurait logiquement figuré celle-ci suivant les règles admises par l'iconographie du Moyen Age: or il n'en est rien. D'autre part l'arbre stylisé sur lequel Joseph d'Arimathie s'est hissé pour atteindre Jésus n'est pas unique dans l'imagerie religieuse des vieux siècles passés. Ce détail, inspiré probablement par quelque texte apocryphe, se voit sur des ivoires byzantins antérieurs à la sculpture d'Externstein et on le trouve figuré dans le tympan si intéressant de Ste-Marie d'Oloron sur lequel je prépare un article qui paraîtra bientôt dans cette Revue. En outre, la fig. 82 de l'étude de M. Sanoner montre un sol interprété d'une façon aussi étrange qu'insolite. J'en signale un deuxième exemple sur un plat d'évangéliaire ayant figuré à l'Exposition de Paris, en 1900. Cette œuvre d'émaillerie faisait partie alors de la collection Taylor. Qu'un émailleur ait ainsi représenté d'une façon conventionnelle le sol sur lequel il dressait la croix, la chose se comprend aisément ; mais elle s'explique moins quand il s'agit d'un sculpteur et d'un bas-relief. La conclusion à tirer de ce fait, c'est que l'artiste de Silos a dû s'inspirer d'un émail pour représenter Jésus détaché de la croix. La chose a son importance et méritait d'être relevée.

Enfin et par ailleurs, l'épisode de Jésus apparaissant après la résurrection à Marie (*Revue*, 1907, 6e livr., p. 380), est-il bien une création de la piété des auteurs des mystères, et cette touchante et naturelle rencontre du Fils et de la Mère a-t-elle vraiment figuré sur la scène avant de passer au XVIe siècle, dans le domaine des arts ? — Dans le sermon, *in die Paschæ* de son *Speculum Ecclesiæ*, Honorius d'Autun s'exprime ainsi :

« Carissimos suos vino et lacte inebriavit
Quum... suis apparens... corda eorum exhilaravit.
Stellæ namque maris per quam ipse lux vera mundo claruit
De morte sua dolenti, sol de morte oriens apparuit. »

Les paroles d'Honorius dont les ouvrages forment un abrégé et comme le miroir des idées de l'époque à laquelle il vivait, prouvent avec évidence que, longtemps avant de figurer sur la scène, l'apparition du Christ à Marie était admise et enseignée par les maîtres de la pensée religieuse, tout comme les apparitions du Maître à ses apôtres et à ses disciples.

A supposer que l'art ait emprunté cette visite si naturelle et si logique à la scène, il faut reconnaître que la piété des auteurs des Mystères ne l'a pas créée : ils l'ont trouvée tout entière dans l'enseignement des docteurs, fidèles interprètes des traditions chrétiennes.

Pologne.

Goworowo, février 1908.

Monsieur le Rédacteur,

DANS les rapports de la *Commission de l'Art à l'Académie des sciences de Cracovie*, t. VIII, 1907, je trouve une notice sur le peintre Jean Gossaert, dit Mabuse, qui intéressera les lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien*.

De récentes découvertes faites prouvent que Jean Gossaert était à Cracovie en 1494.

Dans les comptes de la cour de Weymar du temps de Frédéric le Sage *(der Weise)* se trouvent des preuves du séjour de Jean Gossaert dans cette ville. Les passages : *Johann dem niderländischer Meister* ; ... *Hansen dem niderländischer Maler*...; *dem Meister Johann*, se rapportent sans aucun doute à sa personne. Un des tableaux décrits dans ces comptes, œuvre du peintre Jean, se trouve dans la galerie de Dresde, et un autre, qui lui ressemble tout à fait par son style et son caractère, appartient au musée de Berlin. Comme ce tableau est identique, avec une peinture de la National Galery de Londres signée : *Malbodius pinxit*, on peut conclure que le peintre désigné dans les comptes susdits sous le nom de Jean, artiste des Pays-Bas, est bien le célèbre Gossaert, dit Mabuse, qui a résidé pendant quatre ans à la cour de Frédéric le Sage. Celui-ci, d'ailleurs, le chargeait souvent de missions diverses dont le but n'est pas toujours connu.

Ainsi, par exemple, nous lisons dans ces comptes.

« 1494 XIIII β an XL guldin Majster Johann Maler zu Zcerug und ein Wechselbrief gein Krackau am montag nach Margarethe » et plus loin : « XV β XIIII gl. hat Meister Johann, denselben Wechselbrief zu Kracken entpfangn. »

Ainsi le peintre Mabuse est venu à Cracovie au commencement du mois de juillet et y est resté à peu près un mois, car selon les mêmes comptes, il fut envoyé à Venise au commencement du mois d'août.

« III β XXX gl. an X guldin Meister Johann Maler zu Zcerung nach Venedig an Freitag vigilia Laurenti. »

Ici nous pouvons deviner la raison du séjour pendant un mois du peintre à Cracovie.

Il s'agissait certainement du projet de mariage de la princesse Barbe, fille cadette du roi de Pologne Casimir Jagellon et de son épouse Élisabeth d'Autriche, avec Georges, prince de Saxe, depuis appelé le Barbu.

Pour faire la connaissance de la princesse, une ambassade de la cour de Saxe, parmi laquelle se trouvait aussi notre artiste, chargé de faire le portrait de celle-ci, fut envoyée à Cracovie. Il est possible que la mission diplomatique fut confiée à l'artiste même, selon la tradition constante depuis Van Eyck, jusqu'à Rubens.

Le prince Georges, né à Misnie, l'an 1471 avait alors 23 ans, la princesse Barbe, née à Sandomir, l'an 1476, n'en avait que 16. Donc le portrait qu'en fit Mabuse devait la représenter toute jeune. Malheureusement, ce portrait est perdu. Nous en avons un autre dû au pinceau du célèbre Luc Cranach, représentant la princesse âgée de 56 ans : il date de l'an 1534.

A. Brykczynski.

Question.

UNE des salles de l'Hôtel-de-ville de Courtrai possède un plafond en bois remarquable du XVIe siècle; les semelles des poutres sont décorées de sculptures historiées allégoriques, au nombre de huit, dont les sujets, en haut relief, semblent empruntés en partie à l'Écriture sainte, en partie à des légendes médiévales.

M. H. Rousseau, conservateur du Musée de l'art monumental, au palais du Cinquantenaire, à Bruxelles, en a compris la description dans le catalogue développé des moulages de ce musée, qu'avec un soin consciencieux et une réelle érudition, il a entrepris de rédiger. Il a bien voulu nous communiquer la fiche relative à ces curieux bas-reliefs, dont le sens est jusqu'ici resté obscur, du moins dans plusieurs de ses scènes. Plus d'un de nos lecteurs en lira la description avec intérêt, et peut-être l'un ou l'autre pourra-t-il en découvrir l'interprétation complète. Nous serions heureux de la publier.

Semelles de poutres décorées, en haut relief de compositions allégoriques, probablement inspirées, pour la plupart, de fabliaux du moyen âge et qui paraissent avoir pour sujets les faiblesses, les erreurs ou les vices de l'Humanité.

1. — Au fond, sur un haut piédestal, une statuette de guerrier tenant de la main droite une lance, et de la gauche un bouclier. Au premier plan, un roi (?) qui plie le genou et lève vers elle ses mains jointes, semble l'adorer; ce personnage porte un ample manteau et un chapeau à fond plat, à large bord retroussé sur le front, et entouré d'une couronne. Derrière lui un page (?) se tient dans une attitude analogue.

Du côté droit de la scène, deux femmes lèvent la main gauche, montrant l'idole. De l'autre côté, deux autres femmes s'en éloignent avec mépris. (L'idolâtrie et la Religion). H.: $0^{m}70$. — L.: $0^{m}35$.

2. — Dans l'Eden, Adam et Ève, debout, tiennent chacun de la main gauche une feuille de vigne dont ils couvrent leur nudité. Ève offre la pomme à Adam. Au fond, l'Arbre de la Science, entre les branches duquel apparaît l'Esprit malin, sous la figure d'une femme à queue de serpent. H.: $0^{m}64$. — L.: $0^{m}18$.

3. — Au fond, un édifice avec avant-corps en faibe sailliel percé, dans le haut, d'une petite fenêtre à laquelle apparait une tête de femme; à cette fenêtre est suspendu un panier dans lequel un homme est blotti.

Au bas, une femme assise sur un siège, désigne le panier de la main; à droite un homme et une femme, à gauche deux hommes, les uns regardant le panier, les autres s'en détournant avec des gestes ironiques.
H. : $0^{m}73$. — L. : $0^{m}35$.

4. — Un site montagneux; au sommet, une maisonnette et des arbres; tout au bas, une petite grotte.

Un homme debout, la tête haute, les yeux au ciel, la main gauche levée d'un geste énergique, la main droite (brisée) abaissée vers la terre, semble prononcer une imprécation; à sa gauche une femme le tient par son manteau et paraît chercher à le calmer. H.: $0^{m}74$. — L.: $0^{m}19$.

5. — Au fond un souverain, assis sur son trône, couronne en tête et sceptre à la main, s'entretient avec une femme, debout à sa droite; il tourne le dos à une autre femme qui porte un objet en partie brisé (une croix?) et semble faire un geste de dépit.

Les deux premiers plans sont occupés par quatre femmes qui filent; deux d'entr'elles tiennent une quenouille et un fuseau; la troisième n'a que la quenouille; la dernière, le fuseau seulement.

Ce moulage est couronné d'une étroite frise de rinceau. H.: $0^{m}78$. — L.: $0^{m}35$.

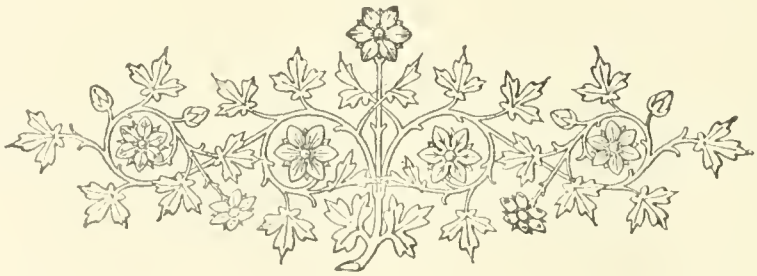
6. — Dans un site accidenté, un guerrier, couvert d'une armure, est étendu sur le sol; près de lui, un ceinturon détaché, auquel est accroché un cimeterre. Une femme appuie de la main gauche sur le casque du guerrier un morceau de bois ou de métal sur lequel elle frappe, comme pour briser le heaume (ou la tête) de ce personnage. H.: $0^{m}72$. — L.: $0^{m}19$.

7. — Au premier plan, un personnage couronné marchant à quatre pattes, une bride à la bouche, sert de monture à une femme qui le frappe avec un sceptre. Cinq personnages regardent en faisant des gestes de dérision.

Cette composition paraît inspirée du « lai d'Aristote » de Henri d'Andelys (trouvère du XIIIe siècle) ou de la nouvelle arabe : « le Vizir sellé et bridé » que ce dernier a imitée. H.: $0^{m}78$. — L.: $0^{m}35$.

8. — Un site montagneux; au sommet, une chapelle ou une petite église).

A mi-hauteur, un homme est affaissé, la tête posée sur les genoux d'une femme assise, qui semble lui panser une blessure au crâne (? la main droite de la femme est brisée). Plus bas, un jeune clerc porte un cierge (? ou un bâton?). H.: $0^{m}71$. — L.: $0^{m}19$.



Travaux des Sociétés savantes.

Société nationale des Antiquaires de France. — *Séance du 11 décembre 1907.* — M. Durand Greville attribue à Raphaël un certain nombre d'œuvres méconnues jusqu'ici et dont la plupart avaient été données au Pérugin.

M. R. Fage donne lecture d'une étude sur trois broderies du musée de Tulle. Deux de ces pièces sont d'un travail peut-être italien de la fin du XIIIe siècle ou du commencement du XIVe. La troisième est un fragment d'une broderie anglaise de la même époque.

M. Monceaux communique de la part de M. Merlin, des inscriptions chrétiennes découvertes en Afrique.

Séance du 18 décembre. — M. Dumuys entretient la société de deux peintures murales découvertes dans la Haute-Italie et où l'on avait voulu voir des portraits de Jeanne d'Arc. La prétendue Jeanne d'Arc est une Ste Catherine, au moins dans l'une de ces peintures.

M. F. de Mély fait une communication sur les artistes français et flamands du moyen-âge signalés dans l'ouvrage de Vasari.

M. Ruelle présente un crucifix en émail de Limoges du XIIIe siècle.

Séance du 8 janvier 1908. — M. Maquet de Vasselot fait une communication sur deux panneaux de vitrail du XIIIe siècle récemment entrés au Musée du Louvre et consacrés à la légende de saint Nicaise.

Séance du 15 janvier. — M. le comte de Loisne communique une lampe chrétienne antique trouvée à Royette Godault (Pas-de-Calais).

M. Durand-Greville fait diverses remarques sur la collaboration de Raphaël et du Pérugin. M. le comte Durrieu présente quelques objections.

M. É. Male communique ses recherches sur les modèles empruntés à Albert Durer et à ses imitateurs par les peintres-verriers français du XVIe siècle.

M. Monceaux communique la description de sceaux antiques découverts à Carthage par le R. P. Delattre.

Séance du 22 janvier. — Notre collaborateur M. A. Mayeux communique une étude sur l'iconographie du grand portail de Saint-Jean-le-Vieux de Perpignan.

Séance du 29 janvier. — M. Monceaux envoie trois inscriptions chrétiennes antiques découvertes en Tunisie.

M. Lauer présente un mémoire sur le béryl de Waulsort, qui porte le nom de Lothaire II et représente l'histoire de Suzanne ; il établit que ce bijou doit avoir été fait en 865 pour l'impératrice Telbèze.

M. F. de Mély communique un éperon et un collier provenant d'une tombe à char de Vitry le Français.

M. Dumuys communique les photographies d'une fresque trouvée à Fontana, en Piémont, et que l'on considère comme une effigie de Jeanne d'Arc. (V. plus haut).

Séance du 5 février. — M. l'abbé Thedenat fait don au nom de M. Baille statuaire d'une épreuve de son médaillon de Mabillon.

M. le comte Durrieu communique une note sur une miniature qu'un compte de Charles d'Angoulème, découvert par M. d'Herbomes, permet de considérer comme l'œuvre de Jean Bourdichon et de dater de 1432 à 1485.

M. le comte de Loisne communique une miniature de la duchesse de Polignac, exécutée en 1776 par Vestier.

M. M. Prou communique de la part de M. le chanoine Lucotte la reproduction d'une statue de l'église de Vannean le Chatel (Marne), qu'on peut attribuer au XVIIIe siècle.

Séance du 12 février. — M. Enlart communique au nom de M. L. Dumuys, la photographie d'une statue de sainte Anne, acquise par le musée d'Orléans. M. Enlart fait remarquer la similitude de cette statue avec celle de Bordeaux.

M. Boinet lit une étude sur un ivoire carolingien du musée de Lyon et communique une statuette d'ivoire de sainte Anne du XVIe siècle appartenant au Dr Davaisne.

M. G. Espinas lit un mémoire sur les différents genres de tissus fabriqués en Flandre et en Artois du XIIIe au XVe siècle.

M. Monceaux présente de la part du R. P. Delattre la description de plusieurs plombs de bulles récemment découverts à Carthage.

Académie des Inscriptions et Belles Lettres. — *Séance du 13 décembre 1907.* — M. le comte Durrieu est déclaré élu membre de la Compagnie.

M. Héron de Villefosse présente à l'Académie plusieurs travaux de M. E. Vassel, parmi lesquels des « Notes sur quelques stèles puniques ».

Séance du 27 décembre. — Le R. P. Dom Besse offre, par l'entremise de M. L. Delisle, au nom de ses confrères de l'abbaye de Ligugé, un médaillon de Mabillon d'après l'exemplaire qui est conservé à la Bibliothèque Sainte-Geneviève. En acceptant cet hommage, l'Académie s'associe à la commémoration du deuxième centenaire de la mort du célèbre fondateur de la critique diplomatique.

M. P. Berger communique une inscription punique. C'est l'épitaphe de la prêtresse d'un dieu qui était inconnu jusqu'à présent.

M. Holleaux rend compte des fouilles qui, grâce à la subvention du duc de Loubat, sont pratiquées actuellement à Délos.

Séance du 3 janvier 1908. — Le P. de Jerphanion a passé plusieurs années dans les missions françaises d'Anatolie. Parlant couramment le turc et l'arménien, connaissant à fond le pays, il a pu visiter en détail les curieuses églises de cette région qu'il décrit et dont la plupart avaient échappé aux recherches des précédents voyageurs trop pressés dans leur exploration. Pendant son séjour il en a relevé le plan, copié avec soin les inscriptions encore lisibles, et photographié les peintures qui font le principal intérêt de ces chapelles souterraines monolithes.

Suivant l'usage byzantin, les parois verticales de ces églises sont occupées par des théories de saints debout, dans des poses hiératiques, traités d'une manière uniforme, d'après des modèles immuables.

Il était urgent de faire le relevé de ces peintures et de ces inscriptions qui sont exposées tous les jours à disparaître.

Séance du 17 janvier. — M. Bouché-Leclerq annonce, de la part de l'Institut papyrologique de Lille, la publication prochaine de trois papyrus de Ghorân (Égypte), par les soins de MM. Collart et Lesquier.

M. Le Tourneau présente les aquarelles et les photographies des mosaïques qu'il a découvertes à Sainte-Sophie de Salonique au cours d'une mission dont le ministère de l'Instruction publique l'avait chargé l'an dernier. Elles décorent entièrement la coupole et l'abside de l'église et sont parmi les plus belles qui existent. M. Diehl, qui les a décrites, les attribue, les unes au VIIe, les autres au Xe ou XIe siècle.

Séance du 24 janvier. — M. Dieulafoy rend compte de la mission dans le Hedjaz confiée aux PP. Janssen et Savignac, par la *Société française des Fouilles archéologiques.*

Il fait ressortir l'importance exceptionnelle d'un voyage au cours duquel les Pères Dominicains ont relevé 201 textes nabatéens ou sabéens, dont un grand nombre sont nouveaux et inédits. Ces inscriptions, tant au point de vue épigraphique que philologique et historique, fournissent des renseignements du plus haut intérêt.

Séance du 31 janvier. — M. Collignon fait une communication sur une statuette grecque archaïque du musée d'Auxerre.

Séance du 7 février. — L'Académie décerne le prix Duchalais, à la *Revue Numismatique*, dirigée par MM. Babelon, Schlumberger et Adrien Blanchet.

Séance du 14 février. — M. A. Blanchet lit une étude sur le monnayage de l'empire romain après le partage de Théodose Ier.

M. E. Pottier commence la lecture d'un mémoire sur l'*Art dorien*, ses origines et son caractère.

Bibliographie.

MOSAIQUES TOMBALES D'UNE CHAPELLE DE MARTYRS A THABRACA, par Paul GAUCKLER, dans les *Monuments et Mémoires*, publiés par l'Académie des inscriptions et belles-lettres, t. XIII, p. 175-227, 14 fig. et pl. Paris, 1907.

DEUX civilisations opposées, la civilisation autochtone et la gréco-romaine, se disputèrent l'Afrique jusqu'à la fin du VIe siècle. Les productions artistiques portent souvent l'empreinte de cette lutte.

A l'époque romaine, l'art indigène recule devant les progrès envahissants de l'art officiel. Il se réfugie au fond des campagnes mais regagne bientôt la faveur, grâce surtout à l'appui de l'Eglise, qui ruine à son profit l'anthropomorphisme gréco-romain. Pour la mosaïque aussi l'art officiel céda la place aux produits indigènes.

A cette renaissance de l'art africain se rattachent les mosaïques tombales de la *Memoria* de Thabraca, étudiées ici par M. Gauckler.

Thabraca (aujourd'hui Tabarka, sur la côte tunisienne de Khroumirie) atteignit, sous Constantin, une grande prospérité et fut alors un centre religieux très important. Son sol se couvrit de basiliques, de monastères et de nécropoles, dont les tombeaux furent l'objet d'une ornementation somptueuse. Alors naquit à Thabraca une brillante école de mosaïstes chrétiennes, qui dura trois siècles, et dont on retrouve maintenant des œuvres précieuses. En 1904-1905, le capitaine Benet, en recherchant un monastère du Ve siècle, fouilla méthodiquement la nécropole byzantine qui s'étend à l'ouest du village actuel. En son milieu il découvrit les fondements d'un sanctuaire chrétien de forme basilicale, mesurant avec l'abside, 40 mètres de long sur 15^m,60 de large. La partie antérieure de l'édifice avait été emportée par des érosions, mais l'abside était assez bien conservée. M. Benet croit pouvoir identifier l'ensemble de ses découvertes avec les restes du monastère recherché, mais pour M. Gauckler, le sanctuaire n'est qu'une chapelle funéraire, élevée au milieu de la nécropole, au plus tard sous Constantin, peut-être même dès 260. Elle s'élevait sur le tombeau du plus illustre martyr du lieu. De bonne heure, on admit des sépultures dans l'intérieur du monument qui était entièrement occupé dès le Ve siècle. M. Gauckler suppose qu'il fut détruit pendant les persécutions ariennes, vers 484, puis abandonné et bientôt envahi par la nécropole voisine. La découverte de M. Benet, la plus précieuse qui ait été faite à Thabraca, doit son importance aux nombreuses mosaïques tombales, relativement bien conservées, qui permettent de caractériser la brillante école des mosaïstes chrétiens de la localité. Ces mosaïques sont au nombre d'une trentaine, toutes différentes entre elles. M. Gauckler en donne une liste complète et détaillée dans l'ordre topographique et reproduit les plus importantes. Elles ont la forme d'un rectangle allongé ; toutes sont orientées dans le même sens : de l'ouest à l'est dans la *memoria* même, du nord au sud dans une petite chapelle annexée à son collatéral de droite. Les plus importantes figurent aux meilleures places, le plus près de l'autel. Nous ne pouvons suivre M. Gauckler dans la description minutieuse de toutes ces mosaïques. Il faut toutefois appeler l'attention sur l'une des plus considérables et sans contredit la plus importante. Elle forme un grand tableau rectangulaire de 2^m,20 × 1 m. Ce tableau représente une basilique chrétienne à trois nefs, terminée par une abside, voûtée en cul de four, dont les dispositions architecturales sont détaillées avec une grande précision. Le monument tout entier est développé sur un même plan, de face et de profil, en coupe et en élévation. Pour arriver à ce résultat incohérent, l'artiste n'a pas hésité à violer toutes les lois de la perspective, en combinant dans un même relevé architectural des modes d'expression qui s'excluent. C'est ainsi que, pour montrer l'intérieur de la basilique, il a supprimé presqu'entièrement la paroi latérale de gauche, tandis qu'il présente la paroi opposée dans tout son développement !

Sept colonnes d'ordre dorique supportent un entablement rectiligne, contrairement à la pratique reçue en Afrique, qui adopte l'arcade. Le mur est percé au sommet de six fenêtres, à volets ajourés, qui correspondent aux entrecolonnements. L'espace intermédiaire est occupé par une inscription de deux lignes : ECCLESIA MATER et VALENTIA IN PACAE.

L'autel, placé devant l'abside, dans l'axe central, entre la 2e et la 3e colonne du chœur, porte trois cierges allumés ; l'usage de placer des cierges sur l'autel doit donc être bien antérieur au IXe siècle.

D'après M. Gauckler cette mosaïque ne nous donne pas l'image d'un monument réel. C'est plutôt, de même que le porte-lampe Basilewski,

découvert en Algérie près d'Orléansville, un schéma de basilique, fait cependant d'après un modèle architectural fort répandu dans l'Afrique chrétienne au Ve siècle.

Les autres mosaïques, toutes différentes entr'elles, quant à la matière, le sujet, l'exécution, représentent parfois le défunt, parfois des animaux divers et des fleurs, ou encore le canthare mystique, auquel viennent boire la brebis et l'agneau. Fixer la chronologie de ces œuvres n'est pas chose facile. En effet, la paléographie des inscriptions en mosaïque est d'un faible secours pour déterminer l'antiquité du travail. D'autre part, la technique, l'onomastique, et même le choix du sujet ne fournissent que des données problématiques. Seules les formes du chrisme pourraient fournir un indice plus concluant. M. Gauckler croit pouvoir assigner aux mosaïques de Thabraca, une date approximative : elles seraient de la fin du IVe ou du Ve siècle.

Les artistes qui ont dessiné les tableaux de la *memoria*, subissent encore l'influence du naturalisme païen. Ils montrent en effet plus de goût pour les formes vivantes que pour le décor géométrique, ils composent leurs œuvres d'après les traditions classiques, et emploient de préférence les ornements gréco-romains.

Néanmoins leurs productions ont une saveur locale très accusée. Le mosaïste a emprunté ses modèles à la vie de tous les jours et les a figurés, tels qu'il les avait présents à ses yeux. Les tableaux sont d'ailleurs d'une maladresse toute africaine. « Cependant, dit M. Gauckler si leur style est incorrect, au moins elles ont un style et reflètent un tempérament. Elles nous montrent l'homme sous l'artiste; sous le chrétien romanisé, un africain de type immuable. »

Les mosaïques tombales de la chapelle des martyrs de Thabraca surpassent de loin en importance celles découvertes en 1890 dans deux cimetières, près de la basilique chrétienne.

M. Gauckler en les étudiant avec sa compétence reconnue nous initie à l'efflorescence de l'école de Thabraca, avec sa prédilection pour le réalisme et le sujet vivant.

V. B.

TROIS ANCIENNES BRODERIES DU TRÉSOR DE CHARTRES, par L. De Farcy — Broch., Chartres, 1907.

On sait combien furent recherchées au moyen-âge les broderies anglaises et florentines. M. de Farcy en exhibe des spécimens, notamment une chape de travail anglais et un parement, œuvre de Florence.

LA TOUR DE ST-AUBIN, par L. De Farcy. — Broch., Angers, 1907.

Nous avons fait connaitre ailleurs cette intéressante notice de M. de Farcy (1).

L. C.

LE PALAIS DES PAPES D'AVIGNON, par M. E. Digonnet. — In-8o, ill., 420 pp. Avignon, Seguin, 1907. Prix : 5 fr.

Le palais des Papes d'Avignon vient d'être récemment évacué par la garnison qui l'occupa près d'un siècle. C'est le moment d'en publier l'histoire, et quoi de plus intéressant que l'histoire d'un édifice absolument unique en son genre et que M. Enlart a pu qualifier : un des plus beaux édifices du monde. Les murs géants de la forteresse des Papes révêtent cette patine de vieil or particulière aux monuments de la Provence ; ses creneaux et sa grosse tour carrée se découpent formidables sur l'azur d'un beau ciel, restaurés et « recrénelés » par feu Revoil, à qui sa ville natale vient d'ériger un buste.

Bien des erreurs ont couru le monde à son sujet, depuis que l'illustre Merimée donnait la grande cuisine du palais, avec sa typique cheminée à coupole, pour la chambre de tortures de l'Inquisition. Avec M. Faucon, auteur de recherches dans les archives du Vatican sur l'art à la cour d'Avignon (2), ce fut surtout notre collaborateur E. Muntz qui inaugura les études sérieuses de l'histoire artistique du palais. Nos plus anciens lecteurs se souviendront de ses articles sensationnels *(Les arts à la cour des Papes au XIV siècle)* parus dans nos colonnes en 1891 et en 1892 (3).

Les études de Muntz ont été récemment reprises par le R. P. Ehrle. Maintenant que le palais est devenu libre, M. Digonnet, fort des documents amassés par ce savant et de ses propres recherches, a entrepris l'étude d'ensemble, d'un très grand intérêt, historique et descriptive.

C'est Jean XXII qui entreprit de transformer en palais pontifical l'hôtel épiscopal d'Avignon et il chargea de ce travail Guillaume de Cucuron. M. Digonnet a découvert les derniers restes

---

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1907, p. 206.
2. Voir *ibid.*, année 1885, p. 408.
3. Voir *ibid.*, année 1891, p. 183 ; 1892, p. 278

de l'évêché. Dans son étude fouillée, il accorde à Jean XXII une part beaucoup plus grande qu'on ne la lui avait faite jusqu'à présent dans la création du palais actuel. Il établit que, sauf une partie des décorations murales, l'édifice est de main-d'œuvre française et de l'école d'architecture du Midi. Il insiste sur les constructions de Benoît XII, qui furent le doublement de la chapelle pontificale de Jean XXII et la construction de la Grande Tour, travaux entrepris dans un sentiment austère dès avril 1335, par l'architecte Pierre Poisson. Cette chapelle a été restaurée par M. Revoil, qui refit la voûte supérieure. On sait quelle est l'importance des fresques de la chapelle du *Consistoire*, qu'on avait, avant Muntz, attribuées à Simone di Martino (ou Memmi). Elles racontent l'histoire des deux saint Jean ; notre auteur, les décrit minutieusement, ainsi que celle de la chapelle de St-Martial, due à un maître inconnu ; Muntz a

Le Château des Papes à Avignon.

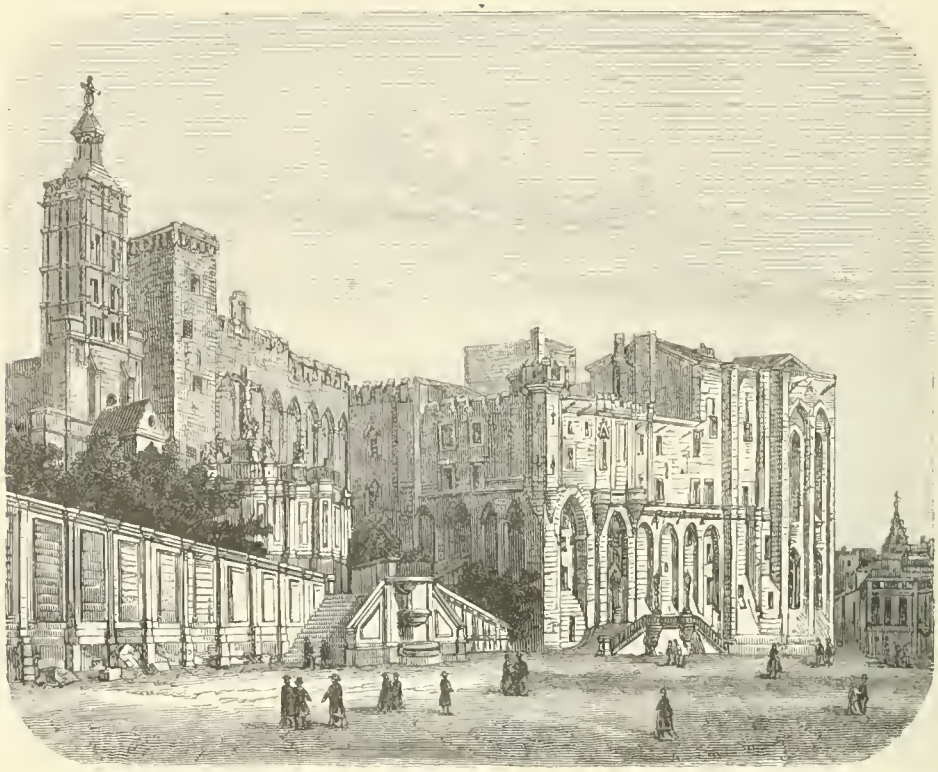
seulement découvert le nom de ses aides, tous italiens. Les galeries du cloître furent peintes en 1344 par Simonet de Lyon, Poisson de Châlons et Jean Moys : elles étaient d'ordre secondaire.

Clément VI apporta sur le trône pontifical le goût de la somptuosité. Il eut pour *proviseur des ouvrages* Pons Saturnin ; le véritable architecte de ce règne fut, non pas, comme on l'a cru, Pierre Obrier, mais Jean de Loubière. Il fit la tour de la Garderobe, en haut de laquelle était la chapelle St-Michel, couverte de peintures par Matheo Giovanetti de Viterbe. Dans la pièce au-dessus furent exécutées des peintures figurant des sujets profanes des plus intéressants : chasse, pêche, baignade, cuillette de fruits, dans le genre des sujets de hautelisse ; on pourra juger de ces peintures quand on aura terminé de les débarrasser du badigeon qui les masque encore ; elles intéressent vivement les artistes.

Le « nouvel œuvre », est le nouveau palais de Clément VI, qui isola la forteresse, ferma le carré par une nouvelle aile ; il comporta la reconstruction de l'*Audience*, à savoir le palais de Justice, auquel M. Digonnet a fait rendre son ancien nom : c'était la cour suprême de la chrétienté, le tribunal le plus respecté de l'Univers. Aucune salle contemporaine ne la surpassait, pas même la fameuse grand'salle du palais de

Justice de Paris. Les peintures actuellement effacées de ses voûtes ont été attribuées à tort à Giotto : les auteurs restent inconnus. Les fresques des murs ont disparu, quand les belles salles servirent de magasin à fourrages.

Sur les voûtes de l'*Audience*, Clément VI fit élever par Jean de Loubière une vaste chapelle d'une hardiesse extraordinaire, haute de 20 m. large de 16, profonde de 52 — ; les clefs des voûtes en furent posées en 1351.



Avignon. — Le palais des Papes.

Urbain V, élu en 1362 éleva à son tour une aile nouvelle, qui a disparu ; on est mal renseigné sur cette bâtisse.

Ces quelques lignes suffiront pour donner une idée de la valeur substantielle du livre de M. Digonnet, qui constitue un guide fort développé, en même temps qu'une étude historique fouillée.

Nous avons à dessein négligé la partie historique.

L. C.

NOTES SUR L'ÉGLISE ET LE MANOIR DE ZEGGERS-CAPPEL, par E. Théodore. — Broch. Ficherculle, Bailleul, 1907.

Cette brochurette est un chef-d'œuvre de monographie paroissiale. Concise et substantielle, elle est écrite en excellent style archéologique, et riche de bonnes références. Elle nous fait connaître, notamment, une très curieuse église rurale, je pourrais dire deux églises.

C'est d'abord une église romane, semblable à ses contemporaines de la Flandre, telles les églises de Messines et de Thourout, bâtie en *opere incertum* avec des grès ferrugineux, sur plan en croix latine, avec tour centrale posée sur des piles formées d'un groupe de colonnes avec chapiteaux sphérico-cubiques ; on reconnaît ici l'influence germanique qui précéda dans la Flandre les influences française et tournaisienne.

De cette église il ne reste que les piles de la croisée et le mur Nord de la nef. Vers 1614, comme M. Théodore a pu le déterminer texte en mains, on remania le vieil édifice, sur le type des églises gothiques de la Flandre maritime, avec nefs égales accolées, couvertes en berceaux de chêne. La partie nouvelle comprend la tour carrée en pierre blanche, la nef centrale, la nef méridionale et le chœur, bâtis en briques en

style flamboyant, avec les jolis détails caractéristiques de la West-Flandre.

A cette excellente brochure il manque, hélas ! comme trop souvent, un plan terrier, sinon quelques vues de l'église.

L. C.

UNE PROTESTATION TOUCHANT L'HISTOIRE DE L'ART EN FRANCE, par M. L. GERMAIN DE MAIDY. — Broch. Malseville, 1907.

Nous applaudissons à cette péremptoire correction infligée à un directeur de revue assez égaré pour croire que le génie artistique français ne s'est éveillé que depuis la Renaissance !

UNE SCULPTURE REPRÉSENTANT LE PÈRE ÉTERNEL, par M. L. GERMAIN DE MAIDY. — Broch. Nancy, 1906.

Une intéressante sculpture du musée lorrain fournit à notre érudit collaborateur l'occasion d'exhiber des notes iconographiques, d'un intérêt local en leurs détails, général en leur esprit ; elles ont trait, en effet, à l'iconographie du Père Éternel et de la Ste Trinité.

Le Père Éternel fut représenté avant le IVe siècle sous la forme d'une main bénissante, et plus tard aussi sous celle d'une tête ou d'un buste sortant des nuées. A l'époque romane il préside le Baptême du Fils ; à l'époque gothique il apparaît bénissant au-dessus de son Fils, au jugement dernier. On lui donne les traits d'un vieillard, vêtu d'une tunique ou d'un manteau, coiffé du diadème et de la tiare.

Main divine [1].

Dès l'époque corolingienne on voit réunis les emblèmes des trois Personnes divines : la main, la croix, la colombe. A l'époque romane on remplace les emblèmes par des figures humaines, parfois pour les trois, plus souvent pour les deux premières Personnes.

Dès la fin du XIIe siècle on rencontre un sujet, qui prévaut aux XVe et XVIe siècles : le Père tient devant lui le Fils, attaché à la croix, et le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, plane entr' eux deux (retable de Soest, XIIIe siècle). C'est ce que M. Germain appelle la *Trinité à ligne verticale*, Il signale la vogue, à la fin du XVIe siècle, de la dévotion aux *deux Trinités* l'une incréée, l'autre créée ; au-dessus de l'Enfant Jésus, placé entre sa mère et S. Joseph, appa-

Le Père Éternel [1]

raissent le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe, et plus haut, le Père éternel à mi-corps

La Sainte Trinité.
Livre d'heures du duc d'Anjou (XIIIe siècle).

C'est une modification du thème précédent.

1. Vignette de l'Imprimerie liturgique de St-Jean l'Évangéliste.

1. Vignette de l'Imprimerie liturgique de St-Jean l'Évangéliste.

M. Germain relève la figuration de la Trinité en

La Sainte Trinité (1).

ligne verticale dans une série de monuments funéraires.

L. C.

SAINTE-SUZANNE, SON HISTOIRE ET SES FORTIFICATIONS, par M. R. TRIGER. In-8°, 272 pp. et 18 pl. — Mannes, Fleury, 1907.

Avec la correction, la clarté et l'élégance de style qui lui est propre, M. R. Triger, à la suite de consciencieuses recherches, met au point l'histoire, assez diffuse jusqu'ici, d'une ancienne et pittoresque citadelle du Maine, qui fit honorable figure aux siècles passés. M. le marquis de Beauchesne lui a prêté son concours pour l'époque féodale.

Cette histoire commence en 1083, à l'assaut que fit Guillaume le Conquérant à Sainte-Suzanne; elle est glorieuse sous le capitaine Ambroise de Loré, qui la défendit jusqu'à la prise par les Anglais en 1425.

L'auteur raconte le passé de Sainte-Suzanne et décrit ses fortifications. Il insiste sur le point intéressant des murs vitrifiés bordant le front méridional sur 20 mètres de longueur. Ils auraient été formés à l'aide de foyers intérieurs en mélangeant la soude à l'agile. Il ne s'agirait pas d'une de ces vitrifications préhistoriques, dont on connaît maint exemple, mais d'un procédé pareil, employé au XIe siècle.

L. C.

1. Vignette de l'Imprimerie lirurgique de St-Jean l'Évangéliste.

MANUEL D'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE DEPUIS LES ORIGINES JUSQU'AU VIIIe SIÈCLE, par Dom H. LECLERCQ. 2 vol. grand in-8° de 600 et 680 pp., illust. — Paris, Letouzey, 1907.

La science archéologique est éparse dans une multitude de travaux fragmentaires. Elle a été synthétisée dans un petit nombre de traités généraux, comme l'*Abécédaire* de Caumont, et quelques ouvrages élémentaires, publiés par des professeurs ecclésiastiques, notamment, en français, par Bourrassé, Mallet (1), Gaborit (2), Reusens (3); M. C. Enlart (4) a entrepris de nous donner un traité moderne et développé.

Cependant la matière est si vaste, qu'elle demande à être reprise par périodes successives. C'est ainsi que M. Peraté (5) a traité dans un volume l'histoire des catacombes et des basiliques d'Italie, et que M. H. Marucchi (6) a consacré trois excellents volumes au même sujet. Nous saluons avec une satisfaction spéciale l'apparition d'un manuel qui concerne l'archéologie chrétienne depuis ses origines jusqu'au VIIIe siècle. Il est de Dom H. Leclercq, qui y a utilisé de remarquables travaux publiés par lui-même dans le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne* de Dom Cabrol. Il y traite en deux gros in-8° formant ensemble plus de 1200 pages de l'*Antiquité chrétienne;* non pas de l'histoire monumentale, mais seulement de l'évolution des arts. La matière ainsi bien délimitée est l'objet d'un développement complet, clair et élégant, suivant une méthode scientifique.

On le sait, l'archéologie chrétienne a commencé avec Antoine Bosio (1576-1629), qui explora durant trente-cinq ans les catacombes et en fit une description tout objective. « Une méthode d'investigation excellente, des résultats analytiques immenses, des données topographiques et historiques incomplètes » caractérisent le texte de sa *Roma sotterranea;* les planches n'ont qu'une valeur infime. A l'exploration succéda l'exploitation des catacombes, puis survinrent des polémiques oiseuses. Peiresc toutefois entrevit la méthode archéologique de l'avenir. Les catacombes entretemps furent dévastées par les simple curieux. En 1700 le *recueil* d'inscriptions de Raphaël Fabretti fonda la science des inscriptions. Baldetti dilapida les trésors des catacombes, mais édita ses *Observations* (1716), qui constituent un document utile. En rééditant Bosio, Bottari (1737) ne fit qu'une œuvre morte. Après lui, les catacombes

1. Mallet, *Revue de l'Art chrétien*, page 251, année 1892.
2. Gaborit, *ibid.*, page 337, année 1897.
3. Reusens, *ibid.*, pages 114 et 269, année 1886.
4. Enlart, *ibid.*, page 240, année 1895.
5. Peraté, *ibid.*, page 167, année 1893.
6. Marucchi, *ibid.*, page 340, année 1903.

restent désertes jusqu'à la fin du siècle. Le grand archéologue du début du XIXe siècle, Winckelman, ne songea même pas à l'existence d'une archéologie chrétienne ; pour se faire une idée de l'incurie et de l'ignorance du temps, il faut lire certain *Voyage aux catacombes* d'Artaud, paru en 1810. Il n'en fut pas de même de Séroux d'Agincourt ; son œuvre a son mérite, mais il eut la malencontreuse idée de détacher des parois les enduits couverts de peintures pour les faire porter au Musée du Vatican, et inaugura ce genre de Vandalisme inconscient. Ce qui manquait jusqu'ici, c'est l'esprit de classification. L'archéologie sortit des sentiers battus et devint une science exacte, quand en 1840 le P. Marchi ayant rouvert les catacombes, il eut formé un élève supérieur à son maître, J. B. de Rossi (1822-1894), dont Louis Vitet a si bien raconté les labeurs.

Ce qui manquait à Jean-Baptiste de Rossi pour vaincre les redoutables difficultés de la topographie dans ce labyrinthe, c'était le concours d'un ingénieur avisé ; il le trouva dans le dévouement de son frère Michel. Les *itinéraires* du moyen-âge furent ses fils conducteurs, et les tombes historiques, ses repères ; son instinct d'archéologue fit le reste et de Rossi trouva la clef des cimetières souterrains. Il reconnut à certains éboulements interrompant les galeries, les vestiges d'escaliers pratiqués au IVe siècle pour l'accès direct des galeries, et c'est par là qu'il pénétra dans des cryptes insoupçonnées et importantes ; aussi alla-t-il droit au cœur de catacombes inconnues. Il eut pour boussole sa profonde connaissance des textes ; il s'aida de la lecture des *graffiti* et du recueil d'inscriptions de Saint Damase, dont le caractère spécial lui devint familier. Pendant près d'un demi-siècle, J. B. de Rossi tint le journal de ses découvertes dans son *Bullettino di archeologia cristiana*, dans sa *Roma sotterranea*, etc. En 1865, Martigny publia son *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, puis vinrent les travaux du P. Allard, de F. X. Kraus, de Northcote et Brownlow, de Smith et Cheetan, dont S. S. Pie IX seconda les efforts. En même temps, Edmond le Blant s'appliquait à l'épigraphie et à l'étude des bas-reliefs de la Gaule. Les successeurs de ces pionniers de l'archéologie chrétienne se sont levés depuis ; ce sont le P. S. Gsell, Mgr J. Wilpert, Dom Cabrol, M. Strzygowski. Tel est le bilan des études dont le savant bénédictin nous résume les résultats. Mais il le fait eu critique, en recourant lui-même aux sources littéraires de l'archéologie, aux actes des martyrs, au Calendrier libérien, au liber pontificalis, aux livres liturgiques, aux itinéraires, etc.

Son premier chapitre est consacré aux influences externes : juive, mithriaque, classique. Les deux premières sont négligeables, la troisième est considérable ; on voit le mythe païen passer dans la sculpture des sarcophages chrétiens. Dom Leclercq montre clairement les jalons suivis par les types primitifs, comme ceux d'Eros et de Psyché, jusqu'à leur apparition sur les bas-reliefs chrétiens ; il fait constater l'analogie entre les orantes païennes et chrétiennes, entre l'Aristie hellénique et le Bon Pasteur, entre le Noë de l'arche et *Danaé* ou Persée, etc. Il y eut tantôt reproduction pure et simple d'un type, tantôt substitution d'un type à un autre, tantôt superposition de types. L'apparition du nimbe est encore un apport païen. Au cours du IIe siècle se fait une sélection ; on constate un système d'exclusion, de partage entre l'art catacombal et l'art hellénique ; aux IIIe et IVe siècles de nouveaux sujets viennent enrichir les thèmes chrétiens ; à l'art ornemental succède l'art doctrinal. A côté de ces influences externes, agit celle de l'Église, et des sources patriatiques, liturgiques, apocryphes. Finalement apparaît clairement l'idéalisme chrétien, à côté du matérialisme païen. Dans les peintures campaniennes, c'est l'exécution qui séduit, dans les fresques des catacombes, c'est la composition ou l'idée. Ici nous rencontrons une page trop belle pour n'être pas tenté de la transcrire.

« Pour avoir pensé et senti de la sorte, ils furent grands parmi les plus grands, ces vieux maîtres qui se sont oubliés et confondus volontairement les uns dans les autres. Toute leur ambition allait à connaître leur art et à le faire connaître. De leur vie ils ne songèrent à autre chose qu'à continuer la tradition. Nul d'entre eux ne s'occupait à revendiquer son ouvrage, il lui suffisait de le faire aussi excellent qu'il le pouvait faire. Ces hommes n'eurent point de nom, mais ils eurent du génie, génie étroit, génie néanmoins. Ils comprirent ce qu'ils devaient et pouvaient faire, et ils le firent. Par delà leur œuvre fragmentaire, on entrevoit aujourd'hui encore le long effort qui a rendu cette œuvre possible et devant certaines peintures mieux conservées ou plus parfaites, on aperçoit pendant un instant l'étincelle mystérieuse du génie rayonnant dans le modeste ouvrier en qui, à cette heure, passait l'âme divine de Polygnote ou de Parrhasios s'en allant à sa destinée, inspirer le génie de Léonard, de Prud'hon, de Puvis de Chavannes.

« Du milieu des harmonies de la couleur qui sont la volupté des yeux, ces pauvres gens ont dégagé l'élément idéal de la peinture. Il leur a fallu tout d'abord comprendre que la peinture, lorsqu'elle aborde les régions de la pensée, doit

être d'autant plus palpitante de vie. L'étrange illusion que celle qui conduit à croire que pour exprimer le surnaturel, l'immatériel, il faille répudier toute matière et peindre des brouillards. Ils n'y sont pas tombés. Plus la pensée est aérienne, plus la phrase qui l'exprime a besoin de précision grammaticale et de sincérité. L'art, pour venir à bout de faire pressentir l'immatériel et de peindre le monde invisible, a besoin de la nature tout entière dans ses nuances les plus fines et ses modèles les plus souples ; mais l'utilisation, ni même l'imitation de la nature ne saurait être le terme de l'art de peindre, il faut que la pensée du peintre ait démêlé par delà les tressaillements de la vie et de l'air, quelque chose de caché, d'intime et d'ultérieur qui s'y trouve ou qu'il y met. Et justement, ce don de créer hors de soi les belles choses qui sont en soi et que l'on ignore, c'est peut-être la marque du génie et la matière de l'idéal. »

Nous ne pouvons ici résumer tout le bel ouvrage qui nous occupe. Le chapitre deuxième contient la description des catacombes, au double point de vue technique et historique, aux trois époques, puis des cimetières à ciel ouvert ; nous n'en dirons rien de plus.

Le chapitre III traite des édifices chrétiens avant la paix de l'Église, des églises domestiques rapprochées des synagogues, de l'influence des habitations privées, et finalement des églises chrétiennes considérées objectivement; des églises préconstantiniennes et de celles qui s'élevèrent immédiatement après la proclamation de la paix de l'Église. Il faut attribuer à une erreur d'imprimeur l'interpolation fâcheuse des titres de deux vignettes représentant le prétoire de Monsmieh et la basilique de Chagga.

Le second volume nous fait d'abord connaître de la manière la plus précise, surtout d'après les travaux de Choisy, l'intéressant appareil de la construction romaine et de la construction byzantine : maçonneries comprimées et pilonnés, voûtes à armatures, voûtes à carrelages, voûtes d'arêtes et sphériques, constructions appareillées, pendentifs, trompes, etc.

L'auteur étudie ensuite la question si actuelle des origines de l'architecture chrétienne, et il rencontre naturellement les théories de M. Strzygowski. « Nous sommes, dit-il, disposés à chercher sur le côté de l'Asie mineure et en Égypte les origines de l'art chrétien et les formes primitives qui se sont développées à Constantinople et en occident à partir du IVe siècle. Mais Ephèse et Alexandrie ne sont que des terrains merveilleusement propices à la culture de germes venus de plus loin, de l'Asie antérieure, et apportés par étapes, suivant des itinéraires distincts et par des races differentes aux peuples établis sur les bords de la Méditerranée. »

Au chapitre de la peinture qui suit, il est question des origines, de la technique, du rôle du clergé romain, des artistes, des types et de l'esthétique.

Les chapitres suivants sont consacrés à la mosaïque, à la sculpture (statues, bas-relief, ivoires), à la glyptique, à l'orfévrerie, à la verrerie, à la terre cuite, aux tissus, aux miniatures, et il s'y mêle occasionnellement des considérations sur l'iconographie, qu'il eût peut-être mieux valu traiter en un chapitre spécial.

Nous venons d'analyser un de ces livres, dont l'apparition est un événement heureux pour les études qui intéressent nos lecteurs.

L. C.

L'ÉGLISE ABBATIALE DE SAINT-DENIS AUX TOMBEAUX, par M. Vitry et G. Brière. — Petit in-4° de 180 pp. 18 phototyp. Paris, Longuet, 1908.

Il est étonnant que la plus populaire des abbatiales françaises, la nécropole des rois, cette merveille qu'est l'abbaye de Saint-Denis, l'œuvre du grand Suger, le spécimen typique de l'art gothique accompli, qui se dresse à côté de Paris, ce centre d'études, n'ait pas encore été l'objet d'une monographie en règle. Voici du moins une notice précise, sommaire, mais au courant des travaux de l'archéologie, faite par deux érudits de marque. Ces derniers sont parfaitement informés, ils ont même utilisé les études de M. Levillain sur la basilique carolingienne, parues postérieurement à leur livre (v. plus loin, p. 136). Ce volume est nécessaire à celui qui veut se rendre compte de ce que fut la belle abbatiale, en dépit des mutilations qu'elle a subies et qui l'ont dénaturée, et de ses restaurations successives et parfois lamentables.

La partie la plus importante, la plus intéressante pour le visiteur, est la description des tombeaux, qui sont classés dans l'ordre chronologique et indiqués sur un plan spécial. Quant au plan général, il ne figure qu'à une toute petite échelle, à titre plutôt schématique, et nous devons dire ici, une fois de plus, combien il serait désirable qu'un bon plan, complet et précis, serve de base à toute description d'édifice. C'est chose plus importante que les plus belles vues pittoresques ; ceci soit dit sans méconnaître le mérite et les fort jolies illustrations de ce très substantiel volume, lequel prend place entre les excellents guides et les savantes monographies.

L. C.

INVENTAIRE ARCHÉOLOGIQUE D'ANGOULÊME, par M. J. George et P. Mourier. — In-8° de 105 pp. nombreuses vignettes. Angoulême, Chasseignac, 1907.

Le président et le bibliothécaire de la société archéologique et historique de la Charente publient de concert un charmant recueil des antiquités d'Angoulême, rehaussé d'illustrations originales et homogènes, composées de presqu'une centaine de vignettes à la plume, de la main de M. Mourier. On y relève des morceaux choisis de ferronnerie et de menuiserie anciennes, une série de pentures, de baies de portes, de façades, de fenêtres-lucarnes, de fragments artistiques lapidaires, etc. la plupart appartenant à l'époque de la Renaissance.

Nous regrettons un seule chose, c'est que les notices ne soient pas publiées en feuillets détachés ou détachables, au lieu de former les pages continues d'un volume. Nous nous sommes complètement expliqués ailleurs à ce sujet (1).

L. C.

LES VIEUX MOULINS DE PICARDIE, par A. de Francqueville. — In-8° de 90 pp. Amiens, Yvert, 1907.

Un chapitre spécial à introduire dans l'archéologie médiévale est celui des moulins, surtout des moulins à vent, qui durant une période bientôt close, ont donné aux paysages du Nord un caractéristique si vivant. Ils remontent aux croisades et, comme tant d'autres usages, nous sont venus d'Orient, par les Turcs. Les artistes du moyen âge les auront vu apparaître du même œil défiant dont nos esthètes accueillent les usines modernes et leurs cheminées.

M. de Francqueville n'a trouvé mention des moulins à vent dans les archives qu'à partir de 1586, tandis qu'on parle des moulins à eau dès le IXe siècle. Il accumule à partir du XVIe siècle les données concernant les uns et les autres. Il évoque une multitude de ces intéressantes usines rurales, qui demandaient leur force motrice aux eaux de la vallée et aux vents de la plaine. Il décrit les types du vieux « meulein a veint » de Picardie et du Nord, avec ses rouages en chêne, ses engrenages à dents de pommiers, ses ailes à voiles, sa tremie, ses meules, son *babillard*, et son *anile*, ce fer en croix de saint André qu'a utilisé le blason.

Il en trouve des images dans les sceaux, les gravures, les sculptures, par exemple dans le sceau des meuniers de Bruges, et surtout dans les merveilleuses sculptures de stalles de la cathédrale de Reims d'où M. Durand a tiré jadis une si belle collection de mobilier ; s'il avait voulu s'édifier davantage sur leur construction intime et leur merveilleuse charpenterie, il aurait pu étudier les moulins hollandais dans le grand ouvrage in-folio richement illustré de Leendert Van Natrus et de Cornelis Van Vuuren publié en 1734 à Amsterdam chez Jean Coves et Corneille Mostier.

Les vieux moulins sont curieux encore au point de vue de la toponymie et du folklore ; ils ont des noms pittoresques, et évoquent mille légendes où il est trop souvent question des meuniers voleurs.

Le doyen des moulins à vent picards était celui de Crécy, appelé la *Tour d'Édouard*, démoli en 1889. Les plaines de Vimeu donnent un autre type remarquable représenté par celui de Frucourt. Le vieil Amiens a conservé l'antique moulin à eau de Pase-Avant, transformé en fabrique de moutarde. Le moulin du manoir de Reilly (Oise) date du XIVe siècle. Le moulin à vent d'Eperlecque rappelle ses confrères de Hollande avec un galerie extérieure au premier étage.

L. C.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1907, p. 397.

Périodiques.

MUSÉES ET MONUMENTS DE FRANCE, 1907, t. II, nn. 8 à 10.

M. P. Vitry décrit *Une Vierge française du XIVe siècle, acquisition récente du Musée du Louvre*. C'est une sculpture en bois, souple et vivante, du commencement du siècle, encore exempte de maniérisme. Elle provient d'Abbeville et s'inspire de la *Vierge Dorée* d'Amiens. Autrefois elle était polychromée (pp. 113-114 et pl.).

Le château de Bercy, construit durant la seconde moitié du XVIIme siècle, et aménagé durant le premier quart du XVIIIme, était, aux portes de Paris, une des plus belles demeures de l'époque. Démolie en 1861, ses boiseries et ses meubles ont été détruits ou dispersés. Vingt-sept aquarelles reproduisant ses décorations sont exposées en ce moment au Musée des Arts décoratifs à Paris (L. Metman, *Les décorations du Château de Bercy*, pp. 114-116 et pl.).

Le Musée rémois est une section du Musée de Reims, dont M. H. Jadart nous fait connaître l'organisation : elle contient une galerie de portraits de personnages rémois, une salle consacrée aux monuments de la ville et une autre aux peintres rémois depuis le XVIe siècle (pp. 117-119).

Hugues Sambin est le principal représentant de l'école décorative bourguignonne durant la seconde moitié du XVIe siècle. M. H. Chabeuf décrit deux œuvres, dont une appartient à Sambin sans conteste : *Les portes du palais de justice à Dijon* (pp. 119-120 et pl.).

M. G. Lechevallier-Chevignard traite de *La Poissonnière, maison natale de Ronsard* (pp. 125-127 et pl.). Ce petit château, situé dans les environs de Vendôme, est un charmant vestige de l'architecture de la première Renaissance. « Les devises, qui partout s'y mélangent aux ornements, sont un témoin précieux de l'esprit des hommes du temps de la jeunesse de François I ».

Nous avons fait connaître le projet de MM. Perdrizet et René Jean de rechercher les tableaux de la collection Campana. M. H. Rachou veut collaborer à ces recherches en décrivant *Les primitifs italiens du Musée de Toulouse* (pp. 135-138 et pl.). Sa description a permis d'identifier avec des tableaux de la collection Campana, tous les numéros décrits, sauf un seul.

M. Paul Vitry décrit l'intéressant cloître de « la Psalette », dépendant de la cathédrale de Tours et, à ce titre, confisqué par la loi française. C'est une construction trop peu connue de la fin du XVe et du commencement du XVIe siècle, présentant un mélange naïf et plein de charme des deux styles. Nous en donnons une vue à la page suivante (*Le cloître de la Psalette à Tours*, pp. 142-143 et pl.)

Le buste de Jean de Morvillier, par Germain Pilon, était conservé jusqu'à présent à l'évêché d'Orléans, dont Morvillier devint titulaire en 1552. A la suite de la loi de séparation, il a fait retour à l'Etat et est déposé maintenant au Musée d'Orléans. M. Gaston Brière examine à nouveau la forme du monument funéraire auquel il paraît avoir appartenu. Son attribution à Germain Pilon n'a jamais été revoquée en doute. Il trahit la technique de cet artiste et son habitude, observée dans une autre œuvre, de travailler d'après le masque du défunt (pp. 149-152 et pl.).

M. Jean Guiffrey décrit *La Nativité de Benedetto Ghirlandajo*, frère de Domenico, conservée dans l'église d'Aigueperse (pp. 155-157 et pl.). Cette œuvre fut exécutée de 1480 à 1490, probablement à Bourbon l'Archambault. Là résidait le prince Gilbert de Bourbon qui avait épousé une princesse italienne. L'intérêt du tableau réside dans son attribution certaine à un artiste italien résidant en France. « Il reste une preuve de la double influence exercée d'Italie en France et de France en Italie, même avant les campagnes de François I ».

L'escalier de la « Maison de François I » à Abbeville, ou plutôt la cage d'escalier, œuvre superbe de menuiserie gothique, a été vendue pour 4000 francs à un antiquaire parisien et expédiée à New-York. C'était le plus beau détail d'une célèbre maison de bois du XVIe siècle. Celle-ci n'a rien à voir avec François I. Lorsque ce prince venait à Abbeville, il descendait le plus souvent a l'hôtel de Jean de Bruges, seigneur de la Grunthuse, gouverneur de la ville (note par P. Dubois, pp. 157-159 et pl.).

La revue *Musées et Monuments de France*, qui paraît depuis deux ans, sous la direction de M. Paul Vitry, subira certaines modifications : elle sera remplacée par le *Bulletin des Musées de France*. R. M.

BULLETIN MONUMENTAL, année, 1907, n° 3-4.

M. L. Levillain a entrepris de déterminer ce qui reste sous l'abbatiale de Saint-Denis, telle que l'a élevée Suger. On admet généralement, selon Guicherny, que l'église bâtie par Dagobert et remaniée sous Charlemagne a été refaite de fond en comble à partir du XIe siècle, effaçant toute trace carolingienne. Selon M. Levillain, la basilique que Suger fit en grande partie démolir remontait à la fin du VIIIe siècle. Il constate que les arcs de la crypte datent, non du XIe siècle, mais du temps de Suger. C'est par une lecture erronée de l'inscription que porte le pavé en mosaïque dans la crypte, que ce pavé a été attribué au XIe siècle. L'église carolingienne doit avoir subsisté jusqu'au commencement du XIIe siècle. On peut restituer le plan complet de celle-ci ; il comprend un vaste vaisseau, avec nef sur colonnes accostées de collatéraux étroits, un très large transept, un chœur flanqué de deux absidioles profondes, et une ancienne absidiole allongée, celle qu'a découverte Lenoir.

M. René Faye précise le type du clocher limousin : « une tour sur plan carré, s'élevant de un ou de deux étages sur une coupole, adoptant au second ou au troisième étage le plan octogonal, amortie après un ou deux étages octogonaux par une petite flèche en pierre de huit pans. Les étages sont en retraite. Dans chacune de leurs faces s'ouvrent deux fenêtres ou une seule fenêtre divisée par des colonnettes. La transition du plan carré à l'octogone est ménagée par un gâble massif, très aigu qui encadre une fenêtre unique, dont le sommet s'appuie sur une arête d'angle ou sur une face de l'octogone » (Collonges, Uzerche, St-Junien, St-Léonard, Brantôme). Saint-Léonard est le type le plus complet ; Saint-Martial de Limoges était dans les mêmes données, et Chanbon paraît avoir été construit dans un type identique. Le Puy s'en rapproche,

Vendôme, malgré ses gâbles, s'en écarte. L'invention des architectes limousins est le raccord ingénieux du plan carré au plan octogone.

Selon M. Faye, le clocher périgourdin de Brantôme ne serait pas le prototype ; il n'est pas antérieur à la fin du XIe siècle. Ce prototype est à Collonges, qui paraît le plus ancien et qui est au foyer limousin.

Nous avons enfin à signaler deux notices monographiques : l'une est celle de M. F. Deshouilières sur l'abbatiale romane de Chezal-Benoît (longue nef avec collatéraux, de sept travées, couverte en berceau brisé et terminée par cinq absides orientées, en retraite l'une sur l'autre, deux ouvrant sur le croisillon du transept (XIe au XIIIe siècle) ; type berrichon, avec et après Chateaumeillant. L'autre, par M. Ph. Des Forts, est consacrée à l'église romane de Saint-Denis à Duclair; nous regrettons l'absence d'un plan.

M. H. Stein rectifie ce que l'on connaissait de l'architecte de la cathédrale de Chartres, Jean Auxtabours. L. C.

SOCIÉTÉ D'ARCHÉOLOGIE LORRAINE ET DU MUSÉE HISTORIQUE LORRAIN (*Bulletin*, 1907, n°s 2 et 3).

Note sur deux exemplaires de la *Nancéïde* imprimés sur vélin, par M. A. Collignon. — Les armoiries de l'abbaye de Saint-Benoît-en-Wœvre, par M. E. des Robert. — Notes de M. Paul Denis sur Bouillon, Orval, Avioth et Monzon.

SOCIÉTÉ DES LETTRES, SCIENCES ET ARTS DE BAR-LE-DUC (*Bulletin mensuel*, 1907, n°s 1 à 4).

Étude de M. P. d'Arbois de Jubainville sur *Villefranche-sur-Meuse*. — Note de M. J. Guillaume au sujet de quelques *oculus* de la région du Barrois. — M. L. Germain de Maidy signale les repositoires eucharistiques de la Meuse. — M. E. des Robert énumère les sceaux du couvent et de quelques abbés de Saint-Pierremont.

Tours. — Le cloître et l'escalier de la Psalette.

Chronique. SOMMAIRE: L'ART FRANÇAIS AU MOYEN AGE. — TAPISSERIES DES GOBELINS. — MONUMENTS ANCIENS : Bruges, Metz, Anvers, Bruxelles, Spoleto, Rome. — ŒUVRES NOUVELLES : Manchester, Neuchâtel. — FOUILLES ET DÉCOUVERTES : Rome, Malines. — VARIA. — NÉCROLOGIE : Rouillard et Villé.

L'Art français au moyen âge.

DANS la *Revue septentrionale*, M. Gondy de Seinprey résume la conférence que notre collaborateur M. C. Enlart a faite à l'Institut catholique de Lille sur *Les influences étrangères dans l'art français du moyen âge :*

« Il a fait comprendre que l'art français du moyen âge est le plus original des arts, mais que la chrétienté n'en était pas la limite « et qu'il y a toujours eu dans les arts comme dans le commerce des échanges internationaux ». Il montra ces échanges en indiquant qu'ils ne s'étaient pas bornés à la période gothique s'expansant au dehors, mais qu'aussi certains modèles lui sont venus de l'étranger.

« Il y eut d'abord l'influence des modèles antiques à l'époque romane dans l'art provençal (porche de Saint-Gilles), à l'époque gothique dans les sculptures des XIIIe et XIVe siècles, à Paris, Rouen, Reims, Auxerre.

« Ensuite les influences orientales : l'Empire d'Orient, depuis que les invasions barbares avaient désolé l'Occident, était seul en mesure de fournir des renseignements et des modèles. L'art carolingien s'inspira de ceux-ci. La chapelle palatine d'Aix fut imitée d'un édifice byzantin du VIe siècle, Saint-Vital de Ravenne. A l'époque romane, les églises à coupoles du Périgord imitent encore des modèles orientaux. » Saint-Front de Périgueux (1120) ressemble aux églises de Saint-Lazare, de Saint-Barnabé et de Péristerona, en Chypre.

« Dans le centre, des imitations d'art persan et arabe dans l'émaillerie de Limoges ; des inscriptions coufiques reproduites à la voûte de Chilhac (Loire), à Saint-Martin (Hérault) ; elles s'accompagnent de légendes de saints espagnols au cloître de Moissac, qui a par conséquent reçu ses modèles de l'Espagne. Les chapiteaux arabes à Saint-Martin-de-Brive prouvent encore l'influence des pays limitrophes.

« Les influences italiennes sont aussi nombreuses. Au XIe siècle, Lefranc, abbé du Bec, puis primat d'Angleterre, et Guillaume, abbé de Saint-Bénigne de Dijon, étaient lombards et protecteurs des arts ; le second amena à Dijon une colonie de moines artistes et savants. Ils rebâtirent Saint-Bénigne en 995.

« Au XIIe siècle : les maçons de Côme (maestri comacini) qui voyagèrent en Languedoc et en Catalogne laissent des preuves de leur passage par le porche de Saint-Gilles qui a des lions lombards. La tour Fenestrelle, clocher rond d'Uzès, est lombarde ainsi que beaucoup d'autres clochers du midi de la France.

« Au XIIIe siècle, le tombeau d'un évêque de Limoges, la façade de l'église de Beaulieu en Limousin, et le grand portail d'Auxerre ont des détails italiens.

Au XIVe et au XVe siècle, de nombreux monnayeurs et miniaturistes italiens viennent en France. Jean de Berry fait venir de Sienne, à la fin du XIVe siècle, des artisans faisant la mosaïque de bois. Au palais d'Avignon comme ailleurs, des peintres siennois collaborent avec des maîtres d'œuvres français. »

Il nous montre également l'influence venue d'Allemagne : « l'école germanique eut, au XIe siècle, une influence dans la vallée du Rhône et dans le nord de la France.

« Au XIIIe siècle, des Allemands ont collaboré à l'érection de nos cathédrales : à Noyon, Soissons, Valenciennes, Cambrai, plan tréflé germanique. A Notre-Dame de Paris, le déambulatoire sans chapelle, plan de Sainte-Marie du Capitole de Cologne. La galerie qui relie les tours imite en l'allégeant une disposition romane germanique. Les tours à quatre pignons des églises de Reims et de la Champagne imitent aussi celles du roman germanique.

M. Enlart prouve ensuite que le flamboyant est « d'importation anglaise ». Au cours de la guerre de Cent ans, dit-il, naît le style flamboyant. Ses premiers exemples, à la fin du XIVe siècle, sont Auxerre, Rouen, Amiens ; or, ses principaux caractères sont tous usités un siècle ou un siècle et demi plus tôt en Angleterre qu'en France. Voûtes à nervures supplémentaires, dites *liernes* et *tiercerons*, existent dès 1230 à Lincoln, Ely, etc... Il en est de même de l'accolade qui paraît en 1291 et 1304, des fenestrages à formes flamboyantes dites *soufflets* et *mouchettes* à Merton College d'Oxford, en 1310 ; du type de chapiteau en forme de frise employé en Angleterre dès la fin du XIIIe siècle, etc. « Comparons une chapelle d'Ely du commencement du XIVe siècle et une chapelle de Sainte-Marie de Beverley achevée avant 1340 avec des mouu-

ments français, nous y trouvons tous les caractères qui chez nous ne seront réunis que vers 1400. »

En résumé : « Au moyen âge comme à toute autre époque, nos artistes se sont tenus au courant de ce qu'avaient fait leurs prédécesseurs et de ce que les étrangers faisaient de mieux, et les artistes français ne furent pas les seuls à franchir parfois leurs frontières. Mais ce qui doit redoubler notre admiration pour les maîtres français du moyen âge, c'est qu'ils surent merveilleusement assimiler les éléments étrangers qu'ils empruntèrent et restèrent originaux et homogènes, quoique renseignés. C'est peut-être plus difficile que d'inventer et c'est un des meilleurs renseignements que nous puissions puiser à leur école. »

Tapisseries des Gobelins.

LA dernière réunion de la *Société de l'histoire de l'Art français*, un des membres présents signala un fait dont il avait été témoin, lors de la fête de nuit qui suivit le dernier Salon de l'Automobile.

Une des tapisseries de la tenture de *Don Quichotte* à fond rose, exposée dans le Grand-Palais pour la circonstance, reçut pendant toute la nuit la pluie qui tombait à torrents. A la suite de cette communication, les membres de la Société, réunis au nombre de plus de cinquante, ont émis le vœu que les tapisseries de l'État ne servent pas à la décoration des fêtes publiques où elles courent de grands dangers et soient entourées de toutes les précautions que méritent les chefs-d'œuvre de l'Art. C'est un vœu, qu'on ne saurait trop appuyer, ni trop recommander à l'attention du sous-secrétaire des beaux-arts. On a signalé maintes fois l'abus qui se fait des tapisseries du garde-meuble. En toutes circonstances, à l'occasion d'un salon de peinture, d'une exposition d'automobiles, de carrosserie ou de denrées coloniales, on sort et on expose des pièces d'une énorme valeur et d'une insigne rareté. Le sous-secrétariat des beaux-arts nous donna, l'an dernier, l'assurance qu'un tri avait été fait parmi les Gobelins du garde-meuble et qu'on ne prêtait plus que des tentures courantes. On voit, par l'exemple ci-dessus, que les œuvres les plus précieuses — comme cette suite rose de *Don Quichotte* — continuent d'être exposées à des périls qui n'ont rien d'imaginaire. M. Dujardin-Beaumetz voudra, nous l'espérons, renouveler ses instructions dans des termes plus formels.

***

Sir Francis Bertie, ambassadeur d'Angleterre, avait confié à notre manufacture des Gobelins, pour qu'elle les restaurât, cinq admirables tapisseries anciennes destinées à la décoration des grands salons du rez-de-chausée de l'ancien hôtel Borghèse qu'occupe actuellement l'ambassade anglaise. Ces tapisseries, en panneaux de sept mètres, sont « *La Pêche, la Ferme, les Fumeurs, la Marchande de légumes et la Marchande de poissons* » d'après des cartons des vieux maîtres flamands. Leur restauration était d'un travail extrêmement délicat : mais les artistes des Gobelins l'ont exécutée avec un tel soin qu'il est maintenant impossible de distinguer les parties anciennes de celles qui ont été retouchées (1).

Monuments anciens.

Bruges. — On mettra prochainement en adjudication les travaux de parachèvement du palais Gruuthuuse d'après le projet de M. De la Censerie approuvé par la *Commission royale des monuments.*

Ce projet comporte l'élargissement de la rue de Gruuthuuse, et la restitution des bâtiments primitifs, tant à front de rue, avec la « Loove » ou galerie intérieure, que du côté du cimetière Notre-Dame, avec les deux tours d'angle de 1300.

De vastes salles de collections et d'expositions seront aménagées dans les nouvelles bâtisses, et le palais, ainsi complété et parachevé, sera relié à l'hôpital Saint-Jean et au sanctuaire des Memlinc par une ruelle couverte qui passera sous l'ambulatoire et la tribune de Gruuthuuse derrière le chœur de Notre-Dame pour aboutir au nouveau musée que l'on tarde tant à construire.

La partie la plus ancienne de ce palais est l'aile orientale, donnant sur la Reie et dont la façade principale porte les armes de Gruuthuuse et de Mortagne, Jean d'Aa, sire de Gruuthuuse, dit de Bruges. Les notions sur l'ancienne architecture brugeoise permettent de croire que l'achèvement de cette première construction remonte à 1420.

En 1465, l'ancienne résidence de Gruuthuuse fut détruite par un incendie et remplacée par ce superbe morceau d'architecture qu'est l'aile sud. C'est également alors que fut construit le petit bâtiment annexe au sud de la façade principale donnant sur la Reie. En 1472, Louis de Gruuthuuse reçut l'autorisation de parachever la tribune de l'ambulatoire derrière le chœur de l'église Notre-Dame.

Les années suivantes virent compléter les constructions. Ainsi la cour d'honneur fut délimitée à l'est par un bâtiment dominant le pont (aujourd'hui les salons de l'Hôtel Arents), et

1. Extrait du *Journal des Débats*, janvier 1908.

dont le mur est percé de la jolie fenêtre qu'orne la devise des Gruuthuuse : « Plus est en vous. »

Vers 1480, on édifia du côté de la rue nouvelle qui sépare le pont de l'église Notre-Dame un autre bâtiment, intérieurement pourvu d'une galerie couverte et comprenant des écuries surmontées de logements pour la valetaille. Du côté du cimetière Notre-Dame, c'est-à-dire à l'ouest, la cour d'honneur était délimitée par une construction et un mur qui rejoignait le corps d'habitation situé au sud.

Ce qui existe encore actuellement est la plus belle partie de ce Gruuthuuse du XVe siècle (1).

***

Metz. — Le conseil municipal a décidé de ne pas classer la vieille église Saint-Maximin. Celle-ci-semble donc menacée d'être livrée à bref délai aux pioches des démolisseurs. Une nouvelle église sera édifiée, dit-on, sur l'emplacement de l'ancienne. On jettera bas l'abside du XIe siècle, la chapelle de Gournay et la voûte sous laquelle Bossuet a prononcé sa première oraison funèbre. Plaisir curieux de démolir tout ce que Metz compte de beaux et gracieux monuments pour les remplacer par les postiches néo-romans étrusques ou barbaresques conformes au pédantisme allemand. On s'étonne de voir les édiles de Metz abandonner avec une telle désinvolture les édifices confiés à leur garde.

***

Anvers. — La *Société des Sites et monuments* a organisé le 15 février une sorte de meeting où l'on a discuté la question du dégagement de la cathédrale, sous la présidence de M. le comte de Pret-Roose de Calesberg.

M. le chevalier Goethals a préconisé le dégagement mitigé de la cathédrale pour la débarrasser des affreuses bicoques qui déparent aujourd'hui ses abords immédiats, mettre en relief sa belle architecture, et élargir les rues environnantes. Il ne faudrait pas porter la pioche sur les maisons du Nord, mais seulement démolir celles qui touchent directement la cathédrale.

M. Gheysens a esquissé les travaux du *Comité des Trente* et de sa commission qui fut d'avis d'acquérir et d'abattre les maisons parasitaires de la cathédrale, quittte à s'entendre ensuite sur ce qu'on allait édifier à leur place. La dépense de ce chef se serait élevée à 2 millions et la reconstruction aurait coûté 1 million en plus ; ci : trois millions.

M. Ch. Bernard réclama le maintien de la cathédrale dans son état actuel ; son avis est basé sur des raisons d'ordre sentimental. D'après lui, la cathédrale a été conçue pour émerger du milieu des toits : l'architecture verticale ne doit pas être dégagée. Le vaisseau n'est que le soubassement de la flèche merveilleuse ; l'abside tient son charme de son cadre actuel, le jardin de la cure.

Me Dumercy a encore renchéri sur cette thèse ; se souvenant du barreau, il a signalé trois manières d'altérer le vérité : la première c'est de mentir, la seconde c'est de plaider, la troisième c'est de dégager !

En somme, on a fait de l'eau claire.

A la suite de cette séance, une appréciation judicieuse de la question a été émise dans la *Métropole* par un anonyme, qui signe O. L. V., et qui est une personnalité distinguée et entendue. Après avoir établi que les nécessités de la voirie rendent inéluctable un certain dégagement du chevet, il s'exprime comme suit :

« Nous sommes complètement d'accord avec un des orateurs qui a pris la parole dans la réunion de la « Société des Sites » quand il soutient, que les édifices ogivaux ne sont pas destinés à être isolés, étant conçus en un style d'architecture s'affirmant surtout par la prédominance des lignes verticales. Nous apprécions toute l'intense beauté du spectacle des antiques monuments surgissant inopinément au détour de quelque rue pittoresque et complétant de leur masse élégante un ensemble artistique parfait, dont les éléments sont empruntés, non seulement à la perfection architectonique des monumeuts eux-mêmes, mais encore aux justes proportions du cadre qui les entoure et les complète.

Il est évident que telles durent aussi être les préoccupations des architectes qui présidèrent à l'édification de l'église Notre-Dame d'Anvers. Les Appelmans, les De Waghemaker étaient incontestablement de trop grands artistes pour ne pas tenir compte de la situation topographique de l'église dont ils dirigeaient la construction.

Or, ne l'oublions pas, quand pour remplacer la primitive église romane, au milieu du XVe siècle, furent jetés les fondements du nouveau temple ogival, les rues qui aujourd'hui sillonnent ce quartier, n'existaient pas. Le chapitre avait reçu en 1220 du duc de Brabant, Henri I, tous les terrains s'étendant entre les deux fossés voisins, et c'est au centre d'un grand espace vide que s'élevèrent les constructions nouvelles. Quand l'église fut achevée, elle fut entourée de toutes parts d'un cimetière. Les maisonnettes qui au XVe siècle furent incrustées contre ses flancs, s'abritant entre les contreforts, ne rompaient en rien cette disposition. Si aujourd'hui elles existaient encore en leurs proportions réduites, avec leurs auvents, leurs si pittoresques enseignes, nous serions les premiers à préconiser leur conservation ; elles ne pourraient pas grandement nuire à la pureté des lignes architectoniques de l'église.

Mais depuis lors, la situation s'est complètement modifiée. Au XVIe siècle, sur l'emplacement du cimetière, des rangées de maisons ont été édifiées, non plus adhérentes à l'église, mais à une certaine distance, cachant complètement la vue du chœur et de toutes les parties basses des

1. D'après la *Chronique des Travaux publics.*

bâtiments. A ces maisons ont succédé, après de multiples modifications, les banales constructions qui actuellement font au chœur de l'église un cadre si peu en rapport avec son caractère architectonique.

Si donc on devait aujourd'hui recourir à un dégagement quelconque, on arriverait à reconstituer un état de choses ancien, qui autrefois, a existé, et qui, nous osons l'affirmer, a été voulu par les premiers constructeurs de l'église.

Maintenant, dans quelles proportions ce dégagement inévitable doit-il être effectué? Nous persistons à croire qu'il faut y procéder en évitant soigneusement de créer autour de l'église un vide, un isolement qui lui serait fatal.

D'autre part, il y a lieu de tenir compte de l'esthétique de la place Verte, esthétique si l'on veut assez banale, mais que l'usage a consacrée, et qu'il serait dangereux de modifier.

Que l'on reconstitue entre l'entrée méridionale de l'église et la cure une rangée de bâtiments qui pourront servir à loger les divers services dépendant de l'église. Ces bâtiments pourront être conçus de façon à conserver le caractère de la place et à ne pas faire du tort au temple, dont ils constitueront des annexes.

La cure elle-même, pourrait être reconstruite, et un jardinet pourrait être créé derrière l'abside et lui servir de cadre discret.

La butte factice, et de création relativement moderne, qui aujourd'hui constitue le jardin de la maison du doyen, devra disparaître, et nous sommes persuadés que le chœur, débarrassé du rempart qui, actuellement, l'enserre si malencontreusement, apparaîtra dans un décor non moins admirable, quand les lignes de son architecture, libres des entraves qui les coupent et les déparent, pourront librement se développer dans l'harmonieuse proportion de leurs limites primitivement fixées par les édificateurs qui les conçurent.

Dans un second article, le correspondant de la *Métropole* revient à cette importante question. Il rappelle fort à propos ce qui s'est passé, il y a peu de temps, à Tournai. Cette situation offre de telles analogies avec celle qui existe à Anvers, que son examen ne peut qu'inspirer d'utiles enseignements.

« A Tournai, comme à Anvers, il y a cinq ans, la question fut débattue avec ardeur, presqu'avec passion. Il se forma divers partis; il y eut les dégagistes, les non-dégagistes et les opportunistes. Car là, comme ici, le problème se posait pour ainsi dire dans des conditions identiques. A une époque relativement moderne, la magnifique cathédrale qui s'élevait au milieu d'un cimetière, avait été entourée de maisons qui dérobaient la vue d'une grande partie des bâtiments et notamment du chœur. Les uns s'opposèrent à ce que l'on touchât à cette gangue de pierre qui enserrait l'église; d'autres préconisèrent la démolition de ces constructions parasites et l'appropriation, aux abords du temple, d'une série de places ou larges voies de communication; les derniers enfin, tout en admettant la disparition des maisons adjacentes à l'église, s'opposèrent à l'élargissement des rues voisines, et ne voulurent admettre que le dégagement strictement nécessaire.

C'est à l'occasion de cette divergences de vues que fut publié, par M. l'architecte Cloquet, un travail consacré au « dégagement des anciens édifices ». Beaucoup d'idées émises dans cet opuscule peuvent parfaitement s'appliquer à la situation actuellement existante à Anvers, et c'est à ce titre que nous en citerons quelques-unes.

M. Cloquet combat énergiquement les dégagements trop radicaux. « Depuis quelque vingt ans, écrit-il, les questions archéologiques, jadis l'apanage d'une élite, sont devenues familières au public et un peu l'affaire de tout le monde; parfois l'on voit la foule s'y passionner. Or, celle-ci n'a que des raisonnements sommaires, des idées simplistes et pousse aux solutions radicales, dépassant souvent le but et la mesure; de telle manière que l'on pourra désormais redouter son zèle plus qu'on n'a jadis déploré son indifférence. C'est ainsi que l'on a vu accueillir avec enthousiasme des projets d'embellissement de ville fort risqués, quoique bien intentionnés au point de vue de l'esthétique et de la conservation des monuments anciens. L'idée de dégager ceux-ci d'annexes parasites et de voisinages odieux, a mené les autorités, encouragées par la presse, à dégager radicalement les édifices, à élargir l'espace environnant, à les isoler, et nous voilà sur le chemin d'un déplorable excès, qui consiste à créer le désert autour d'eux, et à les laisser seuls au milieu d'un vaste terre-plein, comme les statues au centre des places publiques. »

Il y a toutefois de réels inconvénients à différents points de vue à trop rapprocher la voie publique des bâtiments d'une église. Tel est aussi l'avis de M. Cloquet, quand il décrit la situation de certains monuments religieux, autour desquels on a, bien à tort, créé un vide absolu : « Le pavé banal a remplacé les tertres gazonnés qu'ombrageaient les arbres funéraires; le pavé des chaussées a caché la trace des sentiers jadis frayés par les fidèles recueillis; le roulage bruyant des rues fait vibrer les murs du temple, jadis abrité par une respectueuse enceinte contre les bruits de la ville. »

Cette enceinte protectrice peut être obtenue facilement en édifiant des annexes appropriés aux besoins du culte. C'est également l'avis d'un autre archéologue fort connu, Augé de Lassus, quand il écrit : « L'église du moyen-âge, la cathédrale surtout, est un centre; mais elle n'est pas surtout jalousement, étroitement limitée. Enfantée aux enthousiasmes d'une foi ardente, elle enfante à son tour; elle se plaît à la multiplicité grandissante des chapelles et des sanctuaires particuliers, elle a ses dépendances, sacristie et salle capitulaire; elle a ses cloîtres et les mystérieuses perspectives des galeries bordées de tombes : elle a les bâtiments massifs et sombres de quelque palais épiscopal. »

C'est en vertu de ces prescriptions, que déjà ils observaient fidèlement, que les constructeurs du moyen-âge, s'ils ménageaient aux abords des églises quelque place ouverte, avaient toujours soin d'adosser les bâtiments ou de les encadrer par un ou plusieurs côtés. C'était déjà le dégagement sans isolement.

La campagne menée à Tournai eut promptement, par suite de l'entente des pouvoirs intéressés et de la générosité de certains particuliers, un résultat décisif. Les maisons, qui directement enserraient l'église, furent démolies; mais on eut soin de conserver celles qui constituaient le côté externe des rues entourant la cathédrale. Aujourd'hui, le merveilleux chœur est dégagé; les parties jusqu'ici cachées de l'église, ont revu le jour, et le cadre élargi a rendu à l'édifice sacré l'aspect qu'il devait avoir aux premiers jours de son édification. Les partisans des divers systèmes de dégagement ont desarmé et se sont inclinés devant les résultats acquis. A Anvers, pareille solution pourrait évidemment être provoquée, car la situation offre avec celle de Tournai des analogies frappantes. Il ne s'agit pas de créer autour de l'église Notre-Dame une série de places, formant un vide continu et néfaste;

il ne pourrait être question que de rétablir un état de choses ayant existé autrefois, une situation prévue et voulue par les édificateurs du temple; les annexes de l'église reconstituées, abriteraient celle-ci contre les bruits indiscrets du dehors; des voies de communication, élargies suivant les inévitables nécessités de la circulation actuelle, ne s'étendraient pas au-delà des limites anciennes du cimetière d'autrefois, et les maisons bordant le côté extérieur des rues circonvoisines, constitueraient un cadre identique à celui qui existait avant que des constructions parasites ne fussent venues s'implanter sur des terrains autrefois découverts. »

***

Bruxelles. — Dans une étude fouillée et pertinente, M. E. Gevaert aborde dans le *Bulletin des Métiers d'Art*, la grave question, toujours pendante, des embarras de circulation et de la laideur d'alignement qui caractérisent les entours de l'église St-Nicolas. Cette église, une des plus vieilles et des plus centrales de la cité, renferme la sépulture des anciens échevins ; elle est liée à l'histoire de la cité. Elle était flanquée jadis du beffroi communal (qui n'était pas la belle flèche de Saint-Michel). Elle abrite la toute vénérée Notre-Dame de la Paix, considérée toujours comme l'égide de la ville. Nous nous souvenons encore d'avoir vu, sur une peinture du Broodhuis sur la Grand'place, cette inscription en lettres colossales : *A peste, fame ac bello, libera nos Maria pacis*. C'était en 1870, et cette invocation se déroulait au-dessus de l'étage où étaient logés les blessés de la guerre franco-prussienne !

Au point de vue architectural cette église est plus intéressante qu'on ne le pense.

On est disposé à la considérer comme un fâcheux obstacle à l'intense circulation qui se presse entre la Bourse et la Grand'place. C'est une erreur ; au point de vue de la voirie, si elle n'existait pas, il faudrait l'inventer. Sans elle ce confluent des rues voisines engorgées engendrerait un carrefour d'écrasés. C'est ce que M. Gevaert met en lumière. En outre, il propose en habile transformateur l'alignement du quartier, combiné avec la restauration de l'église ; il présente un projet dressé par M. Dankelman de restauration comportant le maintien du double chœur, la reconstruction des nefs, et l'érection d'une nouvelle tour, rappelant l'ancien beffroi.

***

Spoleto. — La cathédrale de Spoleto, l'un des plus beaux monuments de l'architecture du moyen âge, menace de s'effondrer. Les eaux d'un torrent, qui coule à quelques mètres du monument, ayant pénétré dans le sous-sol, le niveau du sol de la cathédrale a baissé sur plusieurs points.

Une commission, nommée par le directeur des beaux-arts, s'est rendue à Spoleto pour rechercher les mesures nécessaires pour conjurer le péril.

***

Rome. — Dans une circulaire adressée par le cardinal Merry del Val aux chefs des diocèses d'Italie, le secrétaire d'État du Saint-Siège exprime ce désir du Pape : que des instructions soient données aux clergés pour la conservation des monuments et des richesses artistiques des églises.

En voici les principales dispositions :

1° Dans chaque diocèse, l'Ordinaire instituera un commissariat diocésain des documents et monuments confiés au clergé. Le but de ce commissariat est d'assurer et d'améliorer la conservation des documents, monuments et objets d'art.

2° Le commissariat commencera par dresser un catalogue exact pour chaque entité ecclésiastique : chapitre, paroisse, etc., et pour chaque lieu public du culte. Ce catalogue sera fait en deux exemplaires, dont l'un sera conservé dans les archives locales, et l'autre au siège du commissariat diocésain, à la curie épiscopale.

3° Tout changement devra être signifié d'avance au commissariat, qui fera, s'il le juge bon, des observations dont on tiendra compte.

4° Le commissariat contrôlera la garde des archives et monuments. S'il apprend quelque manquement, il avertira le responsable, et s'il y a lieu recourra à l'Ordinaire. Les évêques ne manqueront pas, dans leurs visites pastorales, de porter leur attention sur ce qui fait l'objet de la présente circulaire, et de signaler au commissariat les dispositions qu'ils prendraient au cours de ses visites.

5° Le commissariat comprendra au moins un commissaire pour les documents, et un autre pour les monuments. L'Ordinaire pourra très bien leur adjoindre une commission de laïques et ecclésiastiques compétents.

6° Le commissariat recommandera les manuels et règles pratiques.

De plus « étant donné les tentatives fréquentes et souvent malhonnêtes d'achats, d'échanges, etc., de la part de trafiquants, l'Ordinaire appliquera rigoureusement les règles canoniques contre les aliénations, permutations, etc. »

Dans les villes de Gênes, Ascoli, Assise, les évêques font donner des conférences sur les règles pratiques à suivre pour la conservation des monuments. Les inventaires ont été commencés.

La Typographie vaticane a publié un petit opuscule pour aider le clergé à bien garder les documents et monuments.

Après avoir exposé comment il faut, dès le séminaire, préparer le clergé à cette mission, il donne dans une seconde partie, en un tableau schématique, le détail des travaux à faire pour en assurer la parfaite exécution.

Œuvres nouvelles.

Manchester. — Les catholiques anglais ont inauguré, le 5 décembre une église encore inachevée, mais d'une imposante architecture romane, qui porte le nom de « Basilique votive de la Réparation. »

L'érection de ce nouveau sanctuaire est l'œuvre des Prémontrés, spécialement encouragés par Pie X. Le terrain où s'élève la basilique, dans l'un des quartiers les plus populaires de Manchester, fut béni en 1899 par l'abbé Heylen, devenu depuis évêque de Namur. La première pierre fut posée par l'évêque de Liverpool, Mgr. Casartelli.

L'école industrielle de Manchester a fourni à la nouvelle basilique une partie de sa décoration.

***

Neuchâtel. — Nous avons naguère exprimé en toute franchise notre avis sur la curieuse église de St-Jean à Montmartre, élevée en beton armé par l'éminent architecte Baudot (œuvre de haut intérêt par sa puissante originalité et son ingénieuse technique), en faisant des réserves au sujet de l'allure de l'édifice qui brise avec les traditions ecclésiastiques.

On vient d'ériger à Neuchâtel une nouvelle église en pierre artificielle imitant le grès rouge des Vosges et en beton armé ; un collaborateur a la bonté de nous la faire connaitre par une brochure qu'il nous communique. Cette église est plus fidèle aux formes consacrées ; c'est une petite cathédrale gothique. L'organisme complexe de la construction médiévale y est reproduit en matériaux moulés et en structure monolithe. Nous préférons encore l'œuvre de M. de Baudot.

Fouilles et découvertes.

Rome. — Le 31 décembre a eu lieu l'inauguration solennelle de l'*Aula* centrale construite au cimetière apostolique de Priscille.

M. Marrucchi fit, après la messe, une conférence où il montra l'importance de la catacombe de Priscille, qui renferme tant de remarquables tombeaux de Papes et de martyrs, et de si précieuses épigraphes.

A l'occasion de la solennité, les deux salles de la basilique cimitériale avaient reçu une élégante décoration. Dans le presbyterium l'on avait établi, d'après les plans du baron Kanzler et de M. Bevignani, une restitution de l'antique *trabes* basilicale avec des imitations des lampes liturgiques, telles qu'on les trouve dans les peintures des XIe et XIIe siècles.

Les dernières fouilles faites dans la catacombe de Priscille, en 1906 et 1907, ont amené plusieurs découvertes importantes, telles que l'identification de la tombe de S. Crescention, celle de la grande chapelle de la famille des Acilii Glabriones.

La catacombe remonte probablement à la fin du Ier siècle de l'ère chrétienne, et le nom de *Petras* (Pierre) qu'on y lit plusieurs fois semble indiquer qu'on y vénérait spécialement le souvenir de la première prédication du grand Apôtre et du bâptême administré par lui. Aux fouilles des derniers temps se rapporte encore le déblaiement de la basilique de St-Sylvestre à la surface du sol et de l'escalier par lequel descendaient les anciens pèlerins.

Ces travaux ont confirmé que l'on se trouverait en présence du célèbre cimetière *ad Nymphas beati Petri*, ou cimetière ostrien, où, d'après la tradition antique, S. Pierre a baptise. Il faut en conséquence renoncer à reconnaître pour ce cimetière, comme on l'a fait depuis 1876, la catacombe de la voie Nomentane.

Au total les archéologues estiment qu'ils ont définitivement fixé en ces derniers temps le lieu célèbre qui est appelé dans le papyrus de Monza au VIe siècle, « le siége primitif de S. Pierre » *sedes ubi primum sedit S. Petrus.* Une dernière découverte importante est l'identification de la tombe des SS. Félix et Philippe dont il est question plus haut.

***

Malines. — On a mis à jour encadré dans le mur extérieur du chœur de l'église Sainte-Catherine un fort intéressant monument en pierre blanche.

Dans un cadre rectangulaire, formé de rinceaux et de figures diverses, se voit un haut-relief de bonne exécution, représentant une adoration des anges. Trois de ceux-ci sont prosternés devant la crèche, aux côtés de laquelle se tiennent la Vierge et S. Joseph.

Dans la partie inférieure, en un cartouche de style renaissance, se lit la traduction d'un verset du psaume 96 : *Aenbidt hem allen zijn engelen.* Dans la partie supérieure, en guise de couronnement, est sculpté un blason écartelé qui n'a pas encore été identifié, mais dont les meubles pourraient faire supposer qu'il appartient à un membre des familles Kerremans ou Oudaert.

Enfin, plus bas, se lit la devise : *Te vero vigila*, avec la date 1623 ; puis, sur le cadre, peut se déchiffrer la lettre F.

Varia.

L'art chrétien de la Renaissance. — On sait qu'à Tournai fleurit une école de chant liturgique, une maîtrise selon l'ancienne tradition, à côté d'une école d'arts et métiers, enseignés selon les principes du moyen âge. Au mois de février avait lieu la cérémonie solennelle de la distribution des prix aux élèves des deux sections. M. le Chanoine Lalieu, y a prononcé un discours d'une grande élévation sur ce qu'il appelle la *Théologie* ou la *Christologie de l'art.* Nous ne l'analyserons pas, parce que la beauté de la forme y est trop intimement liée au développement des idées, et ce serait trahir un si bel orateur. Mais celui-ci a reproduit une page de Montalembert, que nous croyons devoir transcrire ici pour le plaisir de nos lecteurs.

« Bornons-nous à la simple paroisse moderne et décorée dans le dernier goût, et voyons quelles sont les traces de l'Art chrétien que nous y trouverons. Arrêtons-nous un instant devant la façade : vous y verrez quelques colonnes, serrées les unes contre les autres, comme à Notre-Dame de Lorette, ou bien une série de frontons, superposés et flanqués de deux excroissances allongées en pierre, qui ont la forme d'un radis où d'un sorbet dans son verre, comme à Saint-Thomas d'Aquin : vous saurez que ce sont des trépieds, où est censée brûler la flamme de l'encens.

« Vous vous demandez ce que peut être un édifice, qui s'annonce ainsi, si c'est un théâtre ou un observatoire, ou une halle, ou un bureau d'octroi. On vous explique que c'est un temple. A coup sûr, pensez-vous, c'est le temple de quelque culte, qui a remplacé le Christianisme. On vous nomme un Saint, dont le nom figure dans le calendrier chrétien ; et vous finissez par découvrir une croix, plantée quelque part, avec autant de bonne grâce, que le drapeau tricolore, sur les tours de Notre-Dame.

C'est donc vraiment une église ! Vous entrez. Est-ce bien vrai ? Oui, il faut le croire, car voilà un autel, des confessionnaux, une chaire, des crucifix...

Approchons : examinons ces sculptures, ces tableaux surtout, que l'on y expose à la vénération des fidèles. Quoi ! c'est le Fils de Dieu, mourant sur la croix, que cette étude d'anatomie où vous pouvez compter tous les muscles, toutes les côtes, mais où vous ne trouverez pas la trace la plus légère d'une souffrance divine ?

« Quoi ! cet être tout matériel, tout humain, tout courbé sous le poids des basses conceptions du peintre et entouré de figures aussi ignobles que la sienne, ce serait là le Fils de Dieu, avec les douze pêcheurs qui lui ont conquis le monde ? Quoi ? ce médecin juif, qui semble demander le salaire de ses visites, c'est Jésus, ressuscitant la fille de Jaire ? Cet homme qui prêche d'un air goguenard à un auditoire de gamins de Paris, c'est le Précurseur martyr annonçant la venue du Sauveur ?

« Ces demoiselles prétentieuses, dont le front n'a jamais reflété que des vanités frivoles ou des passions impures, ce sont là nos vierges martyres, nos Catherine, nos Cécile, nos Agnès, nos Philomène ?...

« Quoi ! enfin cette matrone païenne, ce serait là, pour comble de profanation, la très-sainte Vierge, la Mère du divin amour et de la céleste pureté, l'emblème adorable, qui suffit, à lui seul, pour creuser un abîme infranchissable, entre le christianisme et toutes les religions du monde, l'idéal qui évoque sans cesse l'Artiste, vraiment chrétien, à une hauteur où nul autre ne saurait le suivre ? Quoi ! vraiment c'est là la Vierge Marie ! Mais, dites-moi, je vous en supplie, quels sont donc les profanes qui ont envahi tous nos sanctuaires et qui, consommant le sacrilège, sous la forme de la dérision et du ridicule, pour mieux flétrir la vieille religion de la France, ont intronisé le matériel, le grotesque et l'impur sur les autels de l'Esprit-Saint, des Martyrs et de la très Sainte-Vierge ? »

* * *

L'exposition d'art chrétien qui a été annoncée comme devant se tenir à Dusseldorf dans le couvant de l'année 1908 est remise à l'année prochaine. Par suite du mauvais temps les organisateurs se voient dans l'impossibilité d'achever les installations à temps voulu.

Nécrologie.

Marcel Rouillard.

Les *Notes d'art* donnent une notice sur la carrière trop courte du peintre verrier Rouillard, né à Quimper le 2 mai 1859, mort en 1907, ancien et brillant élève et plus tard professeur de l'*École d'Art décoratif*, grand prix de Rome en 1880.

Il exécuta pour la *Commission des Monuments historiques* des relevés importants comme ceux des peintures de l'abbaye d'Abondance (Haute-Savoye) de Pontigné, Saint-Sauveur au Petit Andely, la chapelle St-Antoine ou Jacobin de Toulouse, de Sainte-Cécile d'Albi, de l'église de Wissous. Il décora maintes églises, et exécuta des vitraux d'un caractère remarquable. Il faut citer ses importantes reconstitutions de la cathédrale de Chartres, des restaurations à Caen et de grandes verrières nouvelles pour St-Pierre et St-Sauveur.

* * *

R. Villé.

En septembre dernier s'est éteint à Bourg-le-Brène un artiste distingué, M. R. Villé, professeur de dessin au Petit Séminaire de N.-D. des Champs, qui s'est voué toute sa vie à la peinture des sujets non seulement religieux, mais, peut-on dire, d'édification religieuse. Le P. Ubald d'Alençon lui a consacré une bonne notice nécrologique.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, LILLE-PARIS-BRUGES-BRUXELLES-ROME

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

51me Année. — 5me Série.

Tome IV (LVIIIe de la collection).

3me livraison. — Mai 1908.

Peintures religieuses modernes.

ON ne nous ôtera pas de l'esprit, que le moyen âge a créé le type idéal des vitraux d'église, et qu'il est insensé de vouloir chercher le progrès dans des voies contraires sous prétexte de modernisme. Beaucoup d'artistes éminents ont perdu ainsi les fruits de leur talent, et quantité d'autres gâteront encore nombre d'églises avec des œuvres défectueuses, malgré les qualités brillantes de leur exécution. Il en sera ainsi pour les vitraux historiés, aussi longtemps qu'on s'obstinera à prendre la surface vitrée d'une fenêtre comme l'équivalent d'une toile à peindre, qu'on la traitera dans le genre d'une page d'illustration, si noble et si exquis que soit le talent du dessinateur.

Rien ne prévaudra contre cette critique irréfutable, que le regretté maître, Jean Bethune, faisait dès 1855 des vitraux français de l'époque : « La plupart des vitraux exposés à Paris ont perdu les caractères inséparables de l'idée que nous nous formons tous naturellement d'une surface vitrée. Ils représentent... des scènes mises en perspective, des plans fuyant les uns après les autres, ayant une masse lumineuse, tandis que les autres parties, servant de repoussoir, sont sacrifiées et maintenues dans l'ombre.»

Dans les très remarquables dessins que M. le prof. F. Urban a donnés pour des vitraux d'église (1), il a malheureusement admis dans une trop large mesure la perspective qui donne de la profondeur à la scène. Nous reconnaissons qu'il a sobrement usé de la perspective aérienne, mais il ne s'est pas privé de l'effet de la perspective linéaire centrale, au lieu de s'en tenir à la perspective conventionnelle. Dans plusieurs de ses compositions, il a su atténuer une illusion fâcheuse, en procédant à la

1. *Religiöse Malereien für Kirchen-Dekoration. Entwürfe und ausgeführte Arbeiten*, Von F. Urban. Petit in-fol. 25 pl. Schroll, Vienne, 1907. — Prix : 31 fr. 25.

manière des anciens dessinateurs de tapisserie ; il a sagement remonté la ligne d'horizon jusque dans le haut du panneau et meublé celui-ci de motifs paysagers de manière à éviter l'effet du ciel vide, si fâcheux dans les vitraux de la Renaissance. Il faut regretter cependant qu'il n'ait pas fait un sacrifice plus complet de la perspective, qui ne peut être appréciée d'une manière satisfaisante par le spectateur placé en contre-bas du tableau, comme c'est le cas pour les verrières. Il a eu en outre le tort de subordonner l'effet décoratif à l'effet pittoresque, usant de ces deux mauvais expédients, qui

Jésus, Ami des enfants. — Vitrail de la chapelle de l'asile d'enfants à Prague.

consistent, d'une part à développer brutalement ses scènes à travers les meneaux des fenêtres, et d'autre part à supprimer les bordures décorées, cet élément essentiel à un vitrail de couleur. Ajoutons que ses personnages sont trop souvent présentés de profil, même de profil perdu, et modelés parfois de manière à donner l'illusion du bas-relief, deux partis pris, qui tendent à détruire la sensation de la présence de la vitre, et mettent par conséquent l'œuvre en dehors des données de la technique spéciale de la vitrerie. Bref, en dépit d'atténuations très habiles dues à la finesse d'un talent hors

pair, ces vitraux sont en rupture avec les lois primordiales du genre artistique dont ils relèvent.

A part ces défauts évidemment voulus, et qui ne comptent sans doute pas aux yeux de l'auteur, les vitraux de Sainte-Ludmille et de Saint-Wentzel, de Sainte-Monique et de Sainte-Cécile, ainsi que les grandes verrières à tableaux historiques de l'église de Sainte-Barbe à Kuttenberg sont dessinés avec un art consommé, une distinction rare, un sentiment exquis de grâce, de noblesse et de piété. M. Urban possède le don du grand style, en même temps que la maîtrise de l'art de bien traiter la figure humaine. Il a su donner à son trait une pureté extrême et un grand caractère.

***

Ses cartons de peinture murale, qui ne tombent pas sous les critiques précédentes, sont d'une haute valeur. Encore, pour rester fidèle à notre franchise ordinaire, nous devons regretter de sentir dans quelques-unes de ses figures le modèle académique. Les anges sont, eu égard aux idées admises en iconographie chrétienne, des créatures trop féminines et trop charnelles. Ainsi l'Assomption de Neustupov, qui est un morceau d'une grâce souveraine, évoque l'idée d'une ravissante apothéose de théâtre; comme retable d'autel, c'est franchement trop peu surnaturel. On y voit des anges adorables qui ont l'air de sortir d'un boudoir parfumé, et la Vierge, si délicieuse, paraît être sous l'empire d'une brûlante passion de jeune femme.

Il y a dans tous les personnages joliment stylisés du peintre de Prague un certain réalisme qui résulte de ce que l'artiste nous représente les saints dans leur existence terrestre, historique ou parfois épisodique. Nous pensons que dans les églises on devrait plutôt, comme le faisaient nos pères, montrer les saints transfigurés, comme des membres de l'Église triomphante. C'est dans cet état idéal qu'on peut le mieux les présenter à la piété des fidèles et les associer à la pompe du culte.

L'œuvre très remarquable de M. Urban nous confirme dans notre conviction, que l'art chrétien sera mieux servi par de naïfs artistes de moyenne envergure, élevés pour et dans la pratique de l'art ecclésiastique, que par les grands maîtres de l'Académie, qui veulent bien condescendre à appliquer au sanctuaire les ressources de leur talent profane.

***

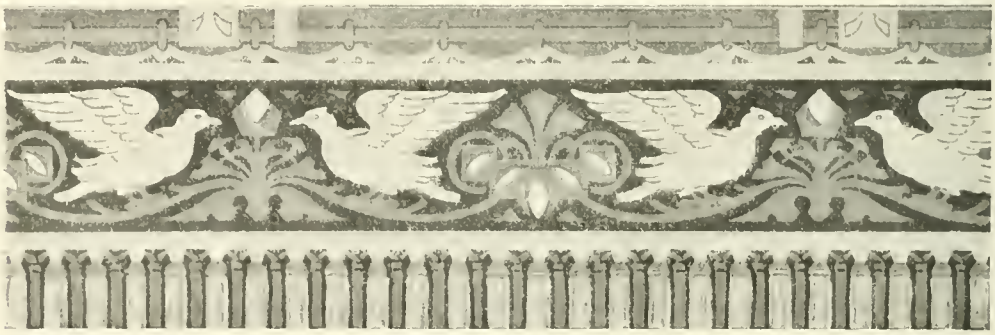
Nous avons vu prévaloir avec peine cette thèse, qu'il ne faut pas polychromer les églises. Sans la défendre directement, le Rév. chanoine Van Caster de Malines a soutenu dans des Congrès et au sein de la *Commission royale des monuments de Belgique*, contre feu Jules Helbig notre regretté directeur, qu'en fait les anciens constructeurs d'églises gothiques n'eurent pas en vue la décoration polychrome et systématique de l'ensemble, mais se sont contentés de quelques peintures à sujets pieux appliqués aux bonnes places.

Nous nous sommes en temps et lieu élevés contre ces idées, propres à énerver les efforts des jeunes artistes chrétiens. Aussi voyons-nous avec plaisir qu'en Autriche des peintres de talent et des maîtres autorisés se sont trouvés, pour entreprendre avec entrain des œuvres de polychromie intégrale, et qu'ils se sont placés au point de vue d'une stylisation radicale du décor dans le sens de la peinture plate.

A cet égard, nous trouvons remarquables les spécimens de décoration d'église que

publie la maison Antoine Schroll [1], et en particulier la décoration exécutée par M. le prof. Maseck de Prague au chœur de église décanale de Hohenmauth. C'est une conception pleine de style, de distinction et de noblesse, où les ressources de l'art sont mises en œuvre avec une belle franchise et une réelle virtuosité. Toutefois, avec notre sincérité habituelle, nous devons dire que nous regrettons d'y voir une affectation exagérée de nouveauté.

Naguère on méprisait les traditions médiévales et ses beaux exemples de stylisation. On en était venu à ne plus comprendre les principes élémentaires de la peinture décorative, et l'on ne concevait plus l'ornementation picturale d'une église que comme une variété, appliquée au mur, de la peinture en trompe-l'œil. Depuis s'est produite une réaction, timide en France et en Allemagne, plus franche en Angleterre et surtout en Flandre. En Autriche, cette réaction est plutôt violente, et l'on y semble chercher les éléments du succès dans le genre de stylisation outrancière, caractéristique du style « esthétique », qui « s'est déchaîné comme une calamité sur l'Europe », ainsi que le disait naguère si énergiquement M. le professeur M. Lethaby, rapporteur de la célèbre gilde des *Arts and Crafts* de Londres [1].



Frise dans la sacristie de l'église décanale de Hohenmauth.

Les vieux peintres gothiques nous avaient appris à adapter judicieusement aux contingences réelles de la décoration les thèmes puisés dans la nature et surtout dans la flore. Quand, par exemple, ils imitaient des feuilles en peinture murale, ils les applatissaient, ils simplifiaient leur dessin, ils changeaient leur couleur ; mais ils le faisaient avec discrétion, laissant autant que possible à ces feuilles leur caractère spécifique, leur allure particulière, leur port sur la tige, leur expression native. S'ils leur donnaient un contour géométrique, c'était pour les inscrire dans un cadre ; s'ils faisaient onduler leur tige en sinuosités, c'était pour développer un courant de rinceaux ; s'ils les soumettaient à un schéma symétrique, c'était pour les adapter à un emploi régulier et architectonique. Le cadre, la bordure, la ligne axiale imposaient ainsi au motif nature des altérations de forme agréables, parce que bien clairement motivées, mais sans aucun parti pris de dénaturer l'essence. Parfois la déformation du modèle dans un sens géométrique est due à des raisons techniques qui donnent à

1. *Moderne Kirchen-Dekoration, ein Vorlagewerk für ornementale Kirchenmalerei*, par M. F. Ritter von Feldegg, petit in-fol°. 40 pl. chromo. Schroll, Vienne, 1907. — Prix : 75 fr.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1907, p. 390.

l'œuvre un cachet plus savoureux, comme dans la mosaïque, la tapisserie, etc.

Par contre, rien d'agaçant comme ces formes prétentieuses de nos néo-stylistes, qui font monter du sol, dans le plein espace libre, une maigre et longue tige à allure de bâton, portant une masse rigoureusement carrée, détaillée en un fleuron végétal. La jeune école autrichienne verse dans ce travers ; elle semble rechercher avec prédilection les formes étranges de végétaux dénaturés à plaisir. Elle déforme la nature sans autre but que de la déformer, et sans utilité d'adaptation. Ainsi, M. Maseck décore un grand tympan d'arcade d'un tapis de feuillage ; l'espace est libre de toute sujétion, néanmoins, toutes les feuilles sont carrées (un peu échancrées) et disposées en

Décoration murale du baptistère de l'église décanale de Hohenmauth.

un implacable dessin de quinconce; elles sont portées par un système de tigelles équidistantes et parallèles, sortant d'équerre d'une tige tracée en arc de cercle. Il y a là un abandon voulu de toute vie et de toute grâce, une affectation de raideur toute géométrique, qui marque trop de dédain pour les gracieuses suggestions que fournit la belle nature. Et celle-ci se venge bien vite ; car en la suivant plus fidèlement, l'artiste aurait évité la lourdeur de rosaces hors d'échelle, qui se détachent si violemment sur ce fond trop raide mais discret et fin. Il aurait trouvé dans l'imitation plus naïve de la nature de quoi remplacer avantageusement les trop ingénieux entrecroisements d'arc de cercle qui forment le fatigant décor des compartiments carrés de la frise de sa feuille. 3. Au surplus, ces dessins tumultueux sont inscrits dans un cadre grêle qui les soutient trop peu; il n'y a aucun repos pour l'œil. En résumé, trop d'ingéniosité, et pas assez de grâce naturelle, et aussi trop de papillotage ; ces défauts seraient moins

sensibles dans une décoration profane ; ils nous éloignent fortement du caractère voulu pour une œuvre ecclésiastique.

***

Le décor des conques de l'église de St-Antoine à Vienne par M. le prof. Wörndle, d'Inspruck doit faire en exécution un effet puissant par son parti simple et grand, malgré la sécheresse du rinceau d'acanthe. A en juger d'après la reproduction, la figure humaine manque de style. L'azur de la voûte est semée d'emblèmes bien inégaux d'échelle, et parmi lesquels on voit figurer avec regret des sujets trop augustes pour ce rôle de comparse : la colombe figurant Dieu le Saint-Esprit et la sainte Hostie avec le calice. Mais nous n'avons que des éloges pour la belle mosaïque figurée à la pl 11, et d'ailleurs sagement inspirée de modèles anciens.

M. F. Urban, dont nous appréciions plus haut les vitraux, a peint dans la chapelle de Kuttenberg des décors à motifs végétaux entortillés, qui conviendraient peut-être assez bien pour une salle de fête, mais où rien d'approprié ne rachète l'abus intolérable de cette flore décharnée du style dit esthétique, tout en filaments, en rubans, en lacets, qui nous a assez horripilés depuis dix ans, et dont nous serons bientôt délivrés à tout jamais par la lassitude du public. Il a fallu certes beaucoup de talent pour les composer, et l'auteur nous a prouvé d'autre part qu'il n'en manque pas. Nous devons dire qu'il a fait preuve d'un grand sens décoratif dans l'ornementation des voûtes nervées de l'église de Vysehrad à Prague, inspirée sans doute par les exemples anciens; du moins nous en connaissons beaucoup de ce genre dans d'anciennes églises.

***

On peut reprocher aux compositions précédentes, en général, le manque de lignes maîtresses puissantes, prises, sinon dans le relief de la construction, du moins dans des cadres vigoureusement peints, pour appuyer des décors plats, posés sans rechampis, en tons sur tons. A cet égard, bien plus puissant et plus heureux doit être l'effet de peintures faites avec une moindre part d'invention et d'originalité, par M. Karl Jobst, pour l'église de Saint-Cyrille et de Saint-Méthode à Prague, sans doute d'après des modèles de l'Italie du Nord. Ici, le tracé géométrique intervient avec bonheur, pour bien circonscrire les motifs et les souder intimement à la construction, tandis que les ornements végétaux sont souples et bien vivants, quoique d'essences idéales. Là tout se tient, se pondère, s'unifie et s'harmonise. Il y a toutefois un peu d'abus de la géométrie compliquée ; le grand décor de lambris (feuille 29) fait trop penser à un revêtement céramique.

***

Nous trouvons dans *Die Christliche Kunst* (1) (n° de février 1908) un specimen de peintures religieuses françaises ; ils nous reportent loin de la sage peinture stylisée des artistes autrichiens. M. Maurice Denis fait dans ses œuvres d'art sacré un curieux alliage des procédés gothiques ingénus avec les pratiques désinvoltes des novateurs actuels. Il a trop de talent pour qu'on puisse attribuer à l'inhabileté certaines raideurs des figures, certaines gaucheries des attitudes, certaines naïvetés d'expression. Sa scène du Crucifiement et du Coup de lance de Longin, une étude d'après les primitifs, atteste qu'il est inspiré par la manière archaïque. Or, dans ses peintures murales, ces airs naïfs contrastent avec

1. Munich, 6, Karlstrasse. Prix : 16 fr. par an.

un certain mépris des traditions iconographiques et un véritable dédain du cadre architectural. Témoin le fond de la chapelle de la Sainte-Croix à Paris, où le mur est enfoncé par un décor de théâtre.

Sur ce large mur aveugle auquel s'adosse le maître-autel, se dessine l'arcade d'une avant-scène, et dans l'ouverture est peint un fond de paysage, magistralement traité d'ailleurs, avec des parterres de fleurs à l'avant-plan, puis de fort beaux arbres, et, vers l'horizon, des prairies et des champs de blé. Dans ce décor dioramique, qui ne manque pas de beauté, il place le personnel, grave et pieux, d'un chœur de lévites ailés, qui chantent, encensent, jettent des fleurs, tandis qu'au ciel plane une croix portée par deux anges.

Chapelle de la Sainte-Croix à Paris.

A l'église du Vésinet les parois des murs et des voûtes sont couvertes de scènes de plein air qui suppriment toute la matérialité du fond construit, hormis les nervures traversant l'espace comme de vaines ossatures; ces nervures sont couvertes de dessins conçus à plat et adaptés à leur relief rond comme le serait un papier couvert de ramages qu'on y aurait collé. On voit sur le vaste ciel creux des saints et des saintes se dresser, devant une vue lointaine de la basilique de Montmartre. Ailleurs un vol d'anges (ce sont de gracieuses jeunes filles) passe en coup de vent à travers voûtains et nervures, quelques-uns coupés en deux par un arc de voûte. C'est tout un monde agité, brisant le calme des lignes architecturales.

Il semble, en vérité, que le dernier mot de l'art religieux nouveau soit la guerre à toutes les règles de style, à toutes les sujétions de l'art monumental. Le peintre

Voûte de l'église paroissiale de Sainte-Marguérite, Le Vésinet.

qui comprend ainsi son rôle et qui ne trouve pas sur son chemin un prêtre de bon sens pour refréner sa licence est un fléau pour la religion.

Pourquoi cette anarchie de la part d'artistes distingués dont le talent réel pourrait contribuer si bellement à l'œuvre combinée de l'architecture et de la peinture sacrée ? C'est que l'idée personnelle et la fantaisie sans frein prévalent sur l'entente harmonique des arts autrefois étroitement associés.

S'il se confinait dans son rôle, M. Denis ferait des choses charmantes. Nous ne pouvons qu'admirer sa scène gracieuse de l'Enfant Jésus sous la treille, qu'approchent à genoux trois innocentes fillettes, tandis que leurs parents restent respectueusement à l'écart. Il y a une belle idée dans le tableau de la Vierge à l'École ; mais la Vierge est d'un dessin bizarre, et certes les bonnes religieuses doivent être scandalisées de l'attitude piteuse et indécente du divin bambino. Le tableau du coup de lance est une imitation fidèle de la manière gothique. La vocation des apôtres est une belle page, avec la blanche figure du Christ s'estompant à contre-jour sur un fond lumineux, et ses personnages imités de Puvis de Chavanne.

Saints de l'Ancien et du Nouveau Testament. (Fresque dans l'église Saint-Louis à Munich).

Bref, beaucoup de talent, une piété sincère, une originalité d'emprunt, un amalgame de procédés dont le grand défaut est le mépris des règles les plus sages qui doivent présider à la peinture monumentale.

***

Précisément *Die Christliche Kunst* publie dans son numéro de janvier les majestueuses fresques de Cornelius dans l'église St-Louis de Munich. Le grand peintre y a donné un exemple de respect pour le monument confié à son talent. Ses vastes et grandioses compositions, trop tumultueuses, qui s'inspirent à la fois de la fougue grandiose de Michel-Ange et de l'idéale élégance de Raphaël, offrent, en leur allure trop mouvementée, les défauts de la Renaissance au point de vue des convenances du décor mural. Mais combien nos artistes de l'un et de l'autre pays restent inférieurs à ce maître puissant et consciencieux, par l'élévation

du concept, le respect de la tradition religieuse et les égards accordés à la ligne architecturale !

Si ce n'est pas de la peinture plate, c'est au moins de la grande peinture monumentale qui meuble dignement les espaces construits, au lieu de les trouer par des percées de plein air. Ce sont des pages majestueuses de mystique chrétienne, rendues selon les errements de l'époque, au lieu des tableaux de genre où nos artistes se complaisent, sans pouvoir se dégager des procédés de la peinture de chevalet.

***

Notre collaborateur, M. Van Coillie a donné récemment ici une idée de beaux thèmes iconographiques développés par la

Saints de l'Ancien et du Nouveau Testament. Fresque dans l'église Saint-Louis à Munich).

jeune école hollandaise sur les voûtes de l'église St-Jacques à Bois-le-Duc. Nous ferons connaître prochainement les peintures exécutées en pur style traditionnel dans l'église rurale d'Huysse en Flandre par des artistes de l'École de St-Luc à Gand, MM. Coppejans et De Cramer, où l'on voit réalisé un idéal vraiment chrétien dans un ensemble puissant et décoratif.

Nos lecteurs auront ainsi une idée des tentatives poursuivies en différentes contrées de la chrétienté, et qui inégalement heureuses, sont cependant toutes dignes du plus sympathique intérêt et propres à susciter de sérieuses espérances pour l'avenir.

L. Cloquet.

Le trésor du prieuré de St-Nicolas d'Oignies.

Évangéliaire.

Nous continuons à publier les notes de notre collaborateur, W. H. James Weale, sur les œuvres du grand orfèvre Hugo, conservées au couvent des Sœurs de Notre-Dame, à Namur.

« Première, le livre de Évangille manuscrit en parchemin, couvert de lames d'argent relevée en bosse. » Inventaire de 1648.

ÉVANGÉLIAIRE manuscrit sur vélin orné de sa reliure primitive telle qu'on la faisait autrefois par respect pour la Parole de Dieu. Les deux battants de cette reliure se composent de panneaux de chêne épais de deux centimètres, peints en rouge à l'intérieur, recouverts à l'extérieur de plaques d'argent en partie doré, et tapissés latéralement d'une mince bande d'argent.

Sur le milieu du plat de devant se trouve représenté en haut relief, le Christ en croix entre la Sainte Vierge et Saint Jean, exécuté au repoussé. Jésus, la tête entourée du nimbe crucifère, est attaché par trois clous sur la croix qui a la forme latine et dont le titre posé en traverse un peu obliquement porte I : N : R : I. Il est vêtu d'une simple draperie descendant des hanches aux genoux. Marie, revêtue d'une robe à manches justes et d'un manteau, a la tête couverte d'un voile qui retombe sur les épaules; elle tient un livre fermé de la main droite, tandis que sa gauche est relevée le long de sa figure. Saint Jean, en robe et manteau posé sur les deux épaules, tient un livre fermé entre les mains. Tous deux ont la tête entourée d'un nimbe circulaire ; leurs pieds reposent sur des tertres. Le soleil et la lune, au-dessus de la traverse, sont figurés par un carboncle en cabochon et une perle ; sous les pieds du Christ se trouve un saphire. Cette plaque, entièrement dorée, est orlée d'un cadre large d'un centimètre, estampé de fleurs à cinq lobes placées entre deux feuilles.

Fig. 1. — Évangéliaire de Saint-Nicolas d'Oignies. Plat de devant.

Le chanfrein, qui unit cette partie centrale au cadre extérieur comporte entre deux cordons des rinceaux de feuilles courbées et dentelées de trois lobes d'un seul côté, entremêlés de fruits, travail au repoussé en argent blanc, dont le dessin est d'une netteté et d'une assurance de main qui ne saurait trop être remarquée.

Le cadre extérieur, recouvert d'une lame de vermeil uni, est orné d'un travail délicat en fonte achevé au ciselet, composé d'élé-

ments divers rapportés, et unis par deux fils striés juxtaposés qui sont appliqués, non pas sur le fond mais sur deux cordons perlés qui orlent le cadre et sur des fils striés qui garnissent la sertissure d'une vingtaine de pierreries, semées çà et là sur le fond. Ce travail représente des chasses symboliques qui ont lieu au milieu d'une végétation merveilleuse où l'on voit des cerfs, des lièvres, des chiens, ainsi que des chasseurs, armés de bâtons et tenant des chiens en laisse ou sonnant du cor. Tous ces détails,

Fig. 2. — Evangéliaire de Saint-Nicolas d'Oignies. Plat postérieur.

exécutés avec une vivacité et une animation incroyable sont déliés et isolés du fond sur lequel leur ombre portée s'accuse vigoureusement, tandis que les pierreries par leur vif éclat illuminent le tout et en font un ensemble charmant. Parmi les pierreries on remarque des intailles antiques sur onyx représentant une tête de Méduse, un jeune Bacchus et un génie, ainsi qu'un camée en nacre de perle d'un travail Byzantin qui offre deux figures d'hommes luttant l'un contre l'autre ; une alvéole est vide et mutilée, les autres sont occupées par une améthyste, une aigue marine, un morceau de verre bleu d'azur poudré d'or, huit carboncles et huit perles ; le contraste entre ces derniers qui sont juxtaposés produit un excellent effet. Aux angles sont placés quatre clous formés par des bouquets de feuilles et de fruits d'un dessin admirable ; ceux-ci par leur saillie permettent de poser cette couverture à plat sans aucun dommage pour les ciselures dont elle est ornée.

Sur le plat postérieur (le côté qui termine le livre et que souvent on ornait le plus, parce que le « texte, » placé sur l'autel, offrait d'ordinaire ce côté à la vue) est représenté en haut relief, au repoussé, le Christ dans sa gloire, assis sur un trône sans dossier, la tête entourée d'un nimbe circulaire chargé d'une croix en relief bénissant de la manière latine et soutenant de la main gauche levée le globe terrestre divisé en trois parties, portant les lettres H et O. Aux coins de la plaque se trouvent les animaux évangéliques, nimbés, tenant des banderoles chargées de leurs noms, disposés ainsi :

MATHEV IHS
MARCHVS LUCAS

Les extrémités du siège du trône sont ornées de deux perles, d'un saphir foncé (une quatrième alvéole est vide) et de deux plaques circulaires en émail cloisonné (rouge, bleu foncé, vert émeraude translucide et blanc) ayant dix-sept millimètres de diamètre, qui très probablement viennent de Grenade ou des Maures d'Espagne. Une troisième plaque semblable se trouve au-dessous des pieds du Christ ; une quatrième, moins grande, au dessus de sa tête, comporte deux triangles entrelacés, rouge et bleu turquoise, inscrits dans un cercle à fond émeraude translucide circonscrit par une bordure bleue foncée ornée de huit petits ronds rouges.

Sur l'orle, large d'un centimètre, qui en-

cadre cette plaque, on lit cette inscription gravée en caractères niellés sur un fond en argent blanc bordé de deux filets striés dorés :

✠ LIBER : SCRIPTVS : INTVS : ET : FORIS :
: HVGO : SCRIPSIT : INTVS : OVESTV :
FORIS : MANV : ✠ ORATE : PRO : EO :
✠ ORE : CANVNT : ALII : CRISTVM : CANIT :
ARTE : FABRILI : HVGO SVI : OVESTV :
SCRIPTA : LABORIS : ARMIS.

ce qu'on peut traduire ainsi : Livre écrit au-dedans et au-dehors : Hugues en fut l'écrivain du dedans par procuration ; du dehors, par sa main : priez pour lui. D'autres chantent le Christ de la voix, Hugues le chante en ornant par l'art de l'orfévrerie le manuscrit acquis par son travail.

Le chanfrein, qui unit cette partie centrale au cadre extérieur, est orné de rinceaux au repoussé semblables à ceux du plat de devant.

Le cadre extérieur est orné de six plaques niellées alternant avec des ciselures ajourées. Le nielle qui occupe le milieu du haut offre deux monstres ailés affrontés ayant entre eux une tête d'homme ; celui d'en bas deux autres monstres s'entremordant. Ces monstres qui se terminent en rinceaux sont d'un dessin énergique. Les nielles supérieurs des côtés offrent deux figures d'anges thuriféraires debout. Dans l'un des nielles inférieurs, celui sur la droite du Sauveur, l'auteur de ce travail, HVGO, s'est représenté à genoux, en costume de moine, élevant ce même livre qu'il paraît offrir à Jésus-Christ, et à saint Nicolas, patron du prieuré d'Oignies, qui est représenté sur le nielle du côté opposé, assis, la crosse en main et bénissant son client. Il est revêtu des ornements pontificaux que voici : sandales, aube, étole, dalmatique, chasuble, gants et mitre, celui-ci sans infulæ apparentes, et sans manipule. Au-dessus de sa tête est inscrit son nom : S : NICHOLA'. Le fond sur lequel ces nielles se détachent est maté au ciselet et doré. Les compartiments ciselés sont composés des mêmes éléments rapportés que ceux du plat de devant ; un seul cependant, celui sous les pieds de saint Nicolas, représente une chasse au lièvre ; les autres des rinceaux entremêlés de fleurs et de fruits. Sur le fond sont semées trente-deux pierreries parmi lesquelles une intaille antique, en cornaline, de la Victoire, un saphir foncé, deux chrysolithes vertes, sept aigues marines, un cristal, une cornaline, un grand et onze petits carboncles et dix-sept perles. Six clous protecteurs, semblables à ceux du plat de devant, sont placés, aux angles et au milieu des côtés latéraux du cadre.

Les sertissures des émaux et des pierreries, composées de simples feuilles d'argent doré, sont garnies à leur base de cordons striés.

Le « texte », d'une bonne écriture, n'offre rien de remarquable si ce n'est, au neuvième feuillet, l'initiale de l'Evangile de la messe de Noël, *In principio*, qui occupe tout le bord et représente des monstres ailés s'entremordant, des rinceaux et, en bas, le pieux artiste qui orna ce manuscrit, à genoux, tenant entre les mains une banderole portant l'inscription HVGO. Nous ferons remarquer aussi que l'Evangile de la messe de minuit de Noël, et celui de l'Epiphanie (fol. 6 et 12 v°) sont accompagnés de leur chant noté.

Les Evangiles pour les propres des Saints diffèrent souvent de ceux du Missel Romain ; nous donnons ici la liste de ces différences :

Saint Nicolas	Homo quidam nobilis abiit. S. Luc, XIX.
Saint Silvestre	Vigilate quia nescitis. S. Matth.
Saint Félix	Qui vos audit, Me audit. S. Luc
Saint Marcel	Homo quidam peregre. S. Matth. XXV.
Sainte Prisca	Simile est regnum cœlorum thesauro. S. Matth. XIII.

Saint Vincent	Amen, amen dico vobis, nisi granum. S. Jean.
Sainte Agathe	Simile est regnum cælorum decem virginibus. S. Matth, XXV.
Saint Valentin	Si quis vult post Me venire. S. Luc.
Saint Mathias	Facta est contentio inter discipulos. S. Luc.
Saint Grégoire	Homo quidam peregre. S. Matth. XXV.
Saints Tiburce et Valérien	Hæc mando vobis. S. Jean.
Saint George	Si quis vult post Me venire. S. Luc.
Saint Marc	Ego sum vitis vera. S. Jean.
Saint Domitien	Sint lumbi vestri. S. Luc.
Saints Gordien et Epimaque	Nolite arbitrari. S. Matth.
Saints Nérée et Achillée	Ecce Ego mitto vos. S. Matth.
Saint Servais	Homo quidam peregre. S. Matth.
Saint Urbain	Nemo accendit lucernam. S. Luc.
Saints Prime et Félicien	Hoc est præceptum Meum. S. Jean.
Saint Barnabé	Hoc est præceptum Meum. S. Jean.
Saint Basilide	Attendite a fermento. S. Luc.
Saints Marc et Marcellin	Cum venerit Filius hominis. S. Matth.
Saints Gervais et Protais	Egrediente Iesu de templo. S. Marc.
Saint Jean Baptiste	Dixit Zacharias. S. Luc.
« « « à la grande messe	Elisabeth impletum est. S. Luc.
Commémoraison de Saint Paul	Ecce nos relinquimus omnia. S. Matth.
Saints Processe et Martinien	Sedente Iesu super. S. Matth.
Translation de saint Martin.	Sint lumbi vestri. S. Luc.
Octave des Apôtres	Iussit Iesus discipulos suos ascendere. S. Matth.
Division des Apôtres	Misit Iesus duodecim. S. Matth.
Sainte Praxède	Simile est regnum cælorum decem virginibus. S. Matth.
Saint Apollinaire	Homo quidam peregre. S. Matth.
Saint Jacques	Accesserunt ad Iesum Iacob et Iohannes. S. Marc.
Saints Felix, Simplicius et Faustin	Sint lumbi vestri. S. Luc.
Saints Abdon et Sennen	Sedente Iesu supra montem Olive. S. Matth.
Saint Etienne	Homo quidam nobilis. S. Luc.
Invention de saint Etienne	Simile est regnum cœlorum thesauro. S. Matth.
Saints Félix et Agapète	Ecce Ego mitto vos. S. Matth.
Saints Cyriaque, Largus et Cos.	Descendens Iesus de monte.
Saint Hippolyte	Attendite a fermento. S. Luc.
Vigile de l'Assomption	Exsurgens Maria abiit in montana. S. Luc.
Octave de saint Laurent	Si quis vult post Me venire. S. Matth.
Saint Agapète.	Ego sum vitis. S. Jean.
Saints Timothée et Symphorien	Si quis venit ad Me et non odit. S. Luc.
Vigile de Saint Barthélemi	Hæc mando vobis, ut diligatis. S. Jean.
Saint Barthélemi	Facta est contentio. S. Luc.
Saint Augustin	Homo quidam peregre. S. Matth.
Saints Felix et Adauctus	Nihil opertum. S. Matth.
Saint Remacle	Homo quidam nobilis. S. Luc.
Saint Gorgon	Ego sum vitis. S. Jean.
Saint Théodard	Si quis vult post Me. S. Luc.
Saints Prote et Iacinthe	Nihil opertum. S. Matth.
Saint Nicomède	Si quis vult post Me. S. Luc.
Sainte Euphémie	Simile est regnum cælorum thesauro. S. Matth.
Saint Lambert	Sint lumbi vestri. S. Luc.
Saint Maurice	Descendens Iesus. S. Luc.
Saints Côme et Damien	Sedente Iesu supra montem. S. Matth.
Saint Jérôme	Vigilate quia nescitis. S. Matth.
Saints Remi, Germain et Cos	Sint lumbi vestri. S. Luc.
Saint François	Ecce Ego mitto vos. S. Matth.
Saints Denys et Cos	Descendens Iesus de monte. S. Luc.
Saint Géréon	Cum audieritis prælia. S. Luc.
Saints Calixte et Cos	Sint lumbi vestri S. Luc.
Onze mille Vierges	Simile est regnum cœlorum decem virginibus. S. Matth.
Saint Séverin	Homo quidam peregre. S. Matth.
Vigile des Saints Simon et Jude	Descendens Jesus de monte. S. Luc.
Quatre Couronnés	Hæc mando vobis ut diligatis. S. Jean.
Saint Théodore	Si quis venit ad Me et non odit. S. Luc.
Saint Martin	Homo quidam peregre, S. Matth.
Saint Brice	Vigilate quia nescitis. S. Matth.
Saint Clément	Homo quidam peregre. S. Matth.
Saint Chrysogone	Ego sum vitis. S. Jean.

Il est à remarquer que parmi les évangiles indiqués se trouve celui de la fête de saint François d'Assise, canonisé le 16 juillet 1228, mais dont l'office ne fut rendu général pour toute l'Église qu'en 1229. A la fin du manuscrit se trouve ajouté l'Evangile de la Fête-Dieu écrit d'une autre main ; cette fête fut instituée par l'évêque de Liége en 1246 pour son diocèse ; le manuscrit doit donc avoir été achevé entre 1229 et 1246.

Le couvercle du « texte » date, croyons-nous, d'environ 1230, sauf l'encadrement estampé de la plaque centrale du plat de devant (il a probablement remplacé une inscription niellée) et les charnières en argent ornées d'arabesques en gravure, qui sont du XVIe siècle.

H. $0^m,324$; L, $0^m,23$. Plaque centrale, H. $0^m,21$; L. $0^m,11$. Encadrement extérieur, L. $0^m,028$.

W. H. James Weale.

La Vie de Jésus-Christ

racontée par les imagiers du moyen âge sur les portes d'églises *(suite)* (1).

APPENDICE.

AU cours de la publication de la précédente étude, mais trop tard pour pouvoir les mentionner dans les chapitres spéciaux auxquels ils se rapportent, j'ai, grâce à de nouvelles recherches et surtout aux bienveillantes indications d'amis que je ne saurais trop remercier, appris l'existence de diverses sculptures, intéressantes au point de vue iconographique, concernant la vie de Jésus.

On me permettra d'en publier ici une liste succincte, moins pour compléter une œuvre qui ne prétend être qu'une ébauche, que pour fournir des matériaux éventuels, le jour où un archéologue plus autorisé voudrait entreprendre une étude définitive sur ce sujet capital de l'art chrétien au moyen-âge.

ARRIVÉE A BETHLÉEM.

SALERNE (paliotto d'ivoire, XIe siècle) : *un serviteur conduit l'âne*, sur lequel est assise Marie. St Joseph suit. Scène excessivement rare.

ANNONCE AUX BERGERS.

SALERNE (paliotto d'ivoire, XIe siècle) : cinq bergers debout, appuyés sur leurs houlettes ; l'ange, *debout aussi*, leur parle.

VÉRONE (S. Zéno, plaque de marbre du portail, XIIe siècle) : *sous une arcature*, deux bergers se montrent l'un à l'autre l'ange qui vole vers eux.

VÉRONE (S. Zéno, vantaux de bronze, XIIe siècle), l'ange, volant, parait toucher de la main le front d'un des bergers.

ARLES (St-Trophime, chapiteau du cloître, XIIe siècle) : un ange, *debout*, avertit un berger, *qui lui tourne le dos* ; chien et chèvres.

TARRAGONE (cathédrale, chapiteau du cloître, XIIe siècle).

ESCHAU (chapiteau de l'ancien cloître, conservé au musée de Strasbourg, XIIe siècle).

OLITE (Espagne, portail, XIVe siècle) : les bergers, à la retombée de la voussure, se dirigent vers la Vierge-Mère, assise au centre du tympan.

ST-SEVER DE RUSTAN (chapiteau du cloître réédifié à Tarbes, XIIe siècle ?) (1) : un des bergers, *couché dans un lit*, se dresse à la voix de l'ange.

TOLÈDE (panneau dans le cloître de la cathédrale, XIVe siècle *fig. 132*), l'ange vole vers les bergers surpris; troupeau minuscule.

SIENNE (ambon de la cathédrale, par Nic. Pisano, 1266).

PISE (ambon du baptistère, par Nic. Pisano, 1260).

VÉRONE (Ste-Anastasie, linteau, 1300, *fig. 67*) : l'ange et les bergers sont contre le mur même de l'étable de la Nativité.

MONT-DEVANT-SASSEY (tympan, XIVe siècle) : l'ange est *debout* près des deux bergers.

PARIS (clôture du chœur de Notre-Dame par J. Ravy, XIVe siècle) : la scène se passe *dans un paysage de rochers:* l'ange, apparaissant à mi-corps, *déroule une banderole.*

LA MARTYRE (pieds-droits du portail, XVe siècle) : un grand ange vole au-dessus de deux petits bergers.

LÉON (Espagne, linteau de la porte de la cathédrale, XIIIe siècle, *fig. 133*): un berger *sonne de la trompe ;* l'autre relève son capuchon pour regarder l'ange volant.

BAZAS (portail, très mutilé, XIVe siècle).

HUY (Belgique, tympan XIVe siècle) : la scène est placée dans un coin au-dessus de la Nativité.

ELNE (chapiteau du cloître, XIVe siècle) : deux bergers, dont un joue de la cornemuse; chiens, moutons; un ange.

TRAU (Dalmatie, tympan du portail, XIIIe siècle) : l'ange volant parle aux bergers.

1. Voir les précédents articles, années 1905, pp. 217, 299, 363 ; 1906, pp. 32, 181, 302, 379 ; 1907, pp. 17, 156, 235, 310, 366 ; 1908, p. 9.

1. Nous n'avons pas vu personnellement ce chapiteau : d'après le détail iconographique signalé, nous croirions plutôt à une œuvre du XIVe siècle : les deux époques se rencontrent dans ce cloître.

NATIVITÉ.

SALERNE (paliotto) : Marie, à l'intérieur d'une maison, est *étendue, les jambes croisées, sur une sorte de natte.* Joseph, éveillé, est *assis sur un siège ;* une cruche est posée sur un trépied. Dans une niche, on voit l'Enfant emmailloté.

NOVGOROD (vantaux de bronze de Plock, XIIe siècle) : à l'intérieur *d'un bâtiment crénelé,* Marie est couchée dans un lit, *Joseph assis.* Les têtes du bœuf et de l'âne se montrent près de l'Enfant.

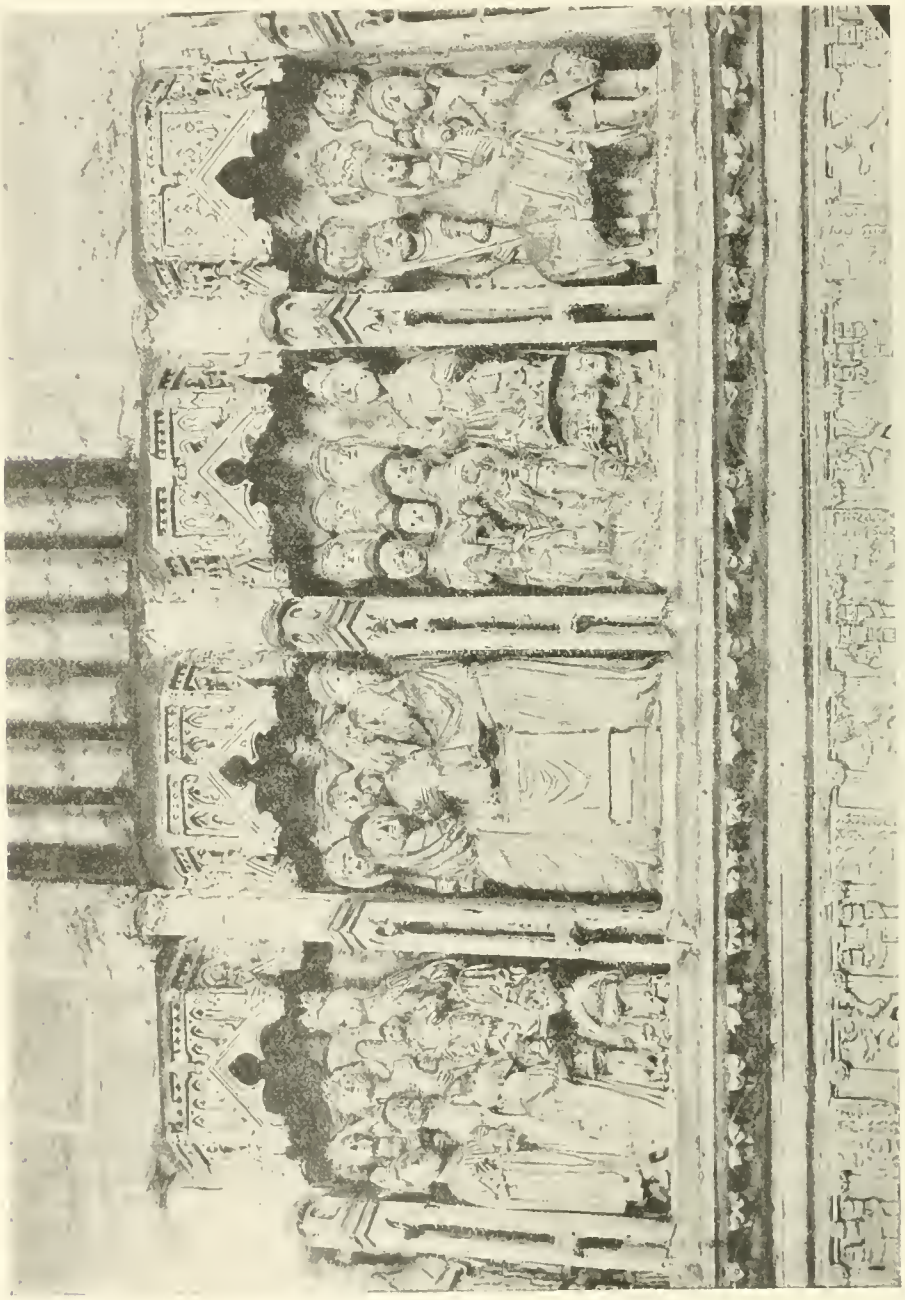


Fig. 132. — Cathédrale de Tolède : panneaux dans le cloître. — Adoration des Mages. — Présentation — Massacre des Innocents. — Fuite en Égypte.

TARRAGONE (chapiteau du cloître).

GÉRONE (St-Père de Gallegans, chapiteau du cloître, XIIe siècle).

GÉRONE (cathédrale, chapiteau du cloître, XIIe siècle) : imitation maladroite du chapiteau de St-P. de

Gallegans. La Nativité est réunie à l'Adoration des mages, si bien que le lit de la Vierge paraît posé sur le dos du cheval d'un des rois.

Groppoli (Italie, ambon de 1194).

Bitetto (Italie, pieds-droits de la porte, XIIIe siècle): la Vierge, couchée, *tient l'Enfant dans ses bras;* S. Joseph est assis.

Terlizzi (Italie, linteau XIIIe *fig. 50*) : la Vierge, étendue dans un lit bordé de draps, *caresse l'Enfant* couché au-dessus d'elle dans une crèche.

Léon (Espagne, linteau XIIIe siècle, *fig. 133*) : la Vierge est couchée dans un lit, comme accablée, *une femme lui dispose des oreillers sous la tête; une autre berce l'Enfant; un ange debout tient un chandelier* — 2° L'Enfant, près de qui paraissent les têtes du bœuf et de l'âne, est *couché sur un meuble orné*, à la paroi duquel sont suspendus divers ustensiles : baignoire, aiguière, etc.

Léon (Espagne : soubassement de la porte du cloître (XIVe siècle).

Fig. 133. — Cathédrale de Léon : tympan de la porte occidentale droite. — Visitation. — Nativité. — L'ange et Joseph. Annonce aux Bergers. — Les Mages chez Hérode. — Adoration des Mages. — Fuite en Égypte. — Massacre des Innocents. *A la voussure :* Histoire de Jean-Baptiste (avec le Baptême du Christ).

Pise (autel de S. François, par Nic. Pisano, XIIIe siècle).

Pise (ambon du baptistère, par le même), avec le Bain de l'Enfant.

Sienne (ambon de la cathédrale, par le même, 1266).

Pistoie (ambon de S. Andrea, par Giov Pisano, 1298-1300).

Pise (ambon de la cathédrale, par le même, 1302-1310).

Orviéto (façade de la cathédrale, XIIIe siècle) : l'Enfant repose dans une auge de pierre sculptée ; *la Vierge, couchée, soulève le drap qui le recouvre ;* les deux sages-femmes préparent le bain. S. Joseph, assis, dort.

Gênes (cathédrale, pieds-droits de la porte, XIIIe siècle) : la Vierge est couchée ; au-dessus, dans la crèche, *l'Enfant entouré d'anges.* S. Joseph dort.

Barga (Italie, ambon, XIIIe siècle) : avec les deux sages-femmes.

Vérone (Ste-Anastasie : linteau, 1300, *fig. 67*) : *sous un petit auvent*, la Vierge est couchée : au-dessus, l'Enfant dans la crèche.

Paris (clôture du chœur de Notre-Dame) : la Vierge couchée dans un *lit à rideaux*, accoudée ; l'Enfant est dans la crèche suspendue au-dessus ; près de lui, têtes du bœuf et de l'âne ; S. Joseph debout.

Bazas (portail) : la Vierge à demi assise sur un lit garni d'oreillers ; la crèche est suspendue au-dessus.

Auxerre (bas-relief de la cathédrale, conservé dans le musée, XIVe siècle) : la Vierge est dans un lit, l'Enfant dans une corbeille carrée.

S. Sever de Rustan (chapiteau du cloître, XIVe siècle) : auprès de la crèche, *la Vierge est agenouillée ; S. Joseph est assis.*

Dieppe (S. Jacques : amortissement dans la chapelle de la Vierge, XVe siècle).

Olite (Espagne : portail, XIVe siècle) : la Vierge est sur un lit.

Burgos (tombeau de l'archevêque Fontecha, XIVe siècle) : la Vierge est sur un lit ; la crèche suspendue au-dessus.

Tolède (panneau du cloître) : l'Enfant, *nu*, est posé à terre sur une nappe ; *la Vierge est agenouillée, S. Joseph assis.* — 2° Les deux sages femmes baignent l'Enfant dans une vasque ; cinq assistants (peut-être des anges ?)

Huy (Belgique : tympan de la porte Notre-Dame) : la Vierge est sur uu lit ; la crèche suspendue au-dessus ; S. Joseph, assis, dort.

La Martyre (tympan) : au-dessus du lit de la Vierge, têtes du bœuf et de l'âne (la crèche a disparu) ; au pied du lit, *S. Joseph, assis, dort.*

Spalato (Dalmatie, vantaux romans, en bois, XIIIe siècle ?) : Marie est couchée dans un lit, Joseph assis ; Bain de l'Enfant.

Spalato (bas-relief du campanile, XIIe siècle) : la Vierge est dans un lit à rideaux ; l'Enfant dans la crèche, au-dessus ; têtes du bœuf et de l'âne ; Joseph assis. — Deux sages-femmes baignent l'Enfant dans une vasque. Inscriptions : près de Marie MP TV ; près de l'Enfant IS NS.

Trau (tympan) : Marie couchée dans un lit à rideaux ; au-dessus, l'Enfant dans la crèche : un ange tient l'étoile dont le rayon frappe le front de l'Enfant. Au-dessous, bain de l'Enfant avec deux femmes et Joseph (inscription : JOSEPH) et près de lui un homme (PASTOR). — L'ensemble est encadré de rideaux. — Sur la bande du linteau : ✠ *institis involvit virgo qui crimina solvit.* — Sur le bord de la vasque du bain : *mergitur in conca deluit qui scelera cuncta.*

Elne (chapiteau du cloître) : Marie, étendue sur un lit, tient dans ses bras l'Enfant. Le bœuf et l'âne mangent dans une crèche. Joseph, debout, médite.

S. Juan de la Pena (Espagne, chapiteau du cloître, XIIe siècle) : Joseph, assis près du lit de la Vierge, dort.

ADORATION DES BERGERS.

Salamanque (cathédrale neuve, tympan, *fig. 134*) : les bergers entourent l'Enfant. Dans le ciel, des Amours parmi les nuées.

Dans le cloître de Tolède, un panneau placé entre celui de l'Annonce aux bergers et celui de la Nativité, montre cinq vieillards barbus, dont deux tiennent l'Enfant. Nous ne comprenons pas bien le sens de cette scène, où l'on peut difficilement reconnaître l'Adoration des bergers.

L'ANGE AVERTIT JOSEPH DE LA VIRGINITÉ DE MARIE.

Salerne (Paliotto) : 1° *Joseph paraît discuter avec Marie ;* 2° couché dans un lit, il est averti par l'ange debout.

Léon (Espagne : linteau, XIIIe siècle, *fig. 133*) : Joseph dort, appuyé sur son bâton ; l'ange, debout, lui parle en souriant.

Freiberg (tympan du portail. XIIIe siècle). Cette scène forme pendant à celle de l'adoration des mages : aussi pourrait-on penser que l'ange avertit Joseph de fuir en Égypte. — Joseph, assis, s'éveille en sursaut à la voix de l'ange qui, debout, *tient en main un sceptre.*

LES MAGES CHEZ HÉRODE.

Salerne (paliotto) : Hérode est assis sur un trône : derrière et au-dessus paraissent les têtes de soldats. Les Mages, debout, le saluent de la main.

Léon (cathédrale, linteau, *fig. 133*) : Hérode, assis sur un banc, sceptre en main, est questionné par un seul Mage, debout.

Tolède (panneau dans le cloître) : Hérode est assis *l'épée nue en main*, sur un trône élevé, sous lequel on voit deux enfants ; deux conseillers l'assistent. Les Mages, debout, portent leurs présents.

Pistoie (St-André, linteau, XIIe siècle, *fig. 135*) : les trois Mages à cheval s'avancent vers Hérode qui : assis, *tient les mains d'un personnage agenouillé devant lui* (position du vassal prêtant hommage au suzerain), Inscription : *veniunt ecce magi sidus regale secuti falleris herodes quod XPM (Christum puerum) fidere (perdere) voles.*

Elne (chapiteau du cloître) : Hérode est sur son trône ; un serviteur garde les chevaux des mages.

ADORATION DES MAGES.

Salerne (paliotto) : les Mages, *coiffés de mitres* ressemblant à des bonnets phrygiens, *tous trois debout*, apportent, sur des nappes, *des corbeilles* contenant leurs présents ; l'Enfant avance les mains pour les sai-

sir. Un ange volant montre aux mages Marie, assise sur un trône, et Jésus.

Novgorod (vantaux de Plock) : la Vierge tenant l'Enfant est assise sur un trône, élevé sur une estrade en avant d'un mur crénelé ; *S. Joseph est debout sur les marches.* L'Enfant paraît *lever la main pour bénir* les trois Mages qui, debout, tiennent leurs présents. On voit l'étoile au-dessus du trône.

Vérone (San Zeno : vantaux) : les trois Mages, en tunique courte ; Marie, tenant l'Enfant, assise de face sur un trône, *avance la main pour prendre* le présent du premier Mage.

Autun (chapiteau du portail, XIIe siècle) : Marie, tenant l'Enfant, est assise sur une chaise, de profil.

Pistoie (St-André : linteau, *fig 135*) : les trois Mages, debout, apportent leurs présents ; l'Enfant *plonge*

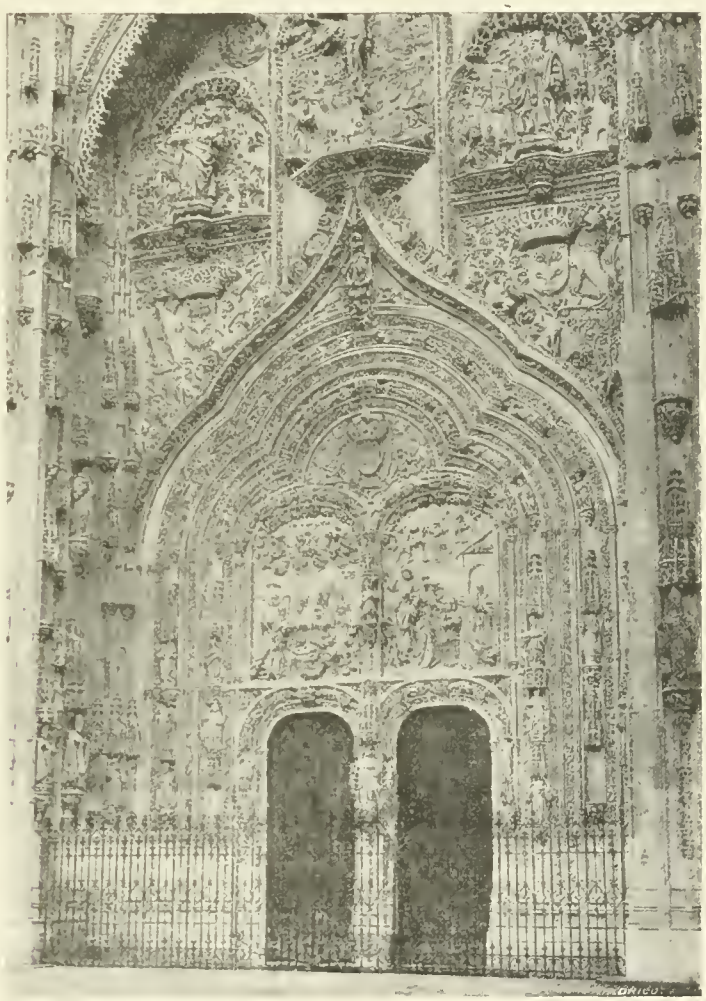


Fig. 134. — Porte occidentale centrale de la cathédrale neuve de Salamanque. — *Au tympan :* Adoration des Bergers et des Mages.

les mains dans le coffret de Balthazar ; derrière la Vierge, S. Joseph est debout, appuyé sur un bâton. Inscription : *melchior caspar baltasar magos stella monet, puero tria munera donet.*

Pistoie (S. Bartolomeo in Pantano, linteau, XIIe s.)

Tarragone (chapiteau du cloître de la cathédrale, XIIe siècle) : la Vierge est couronnée ; l'Enfant fait un geste de bénédiction.

Gérone (chapiteau du cloître de la cathédrale, XIIe siècle).

Gérone (chapiteau du cloître de St-Père de Gallegans, XIIe siècle).

Compostelle (tympan, XIIe siècle, *fig. 136*) : la Vierge tenant l'Enfant est assise de face sur un trône ; les mages fléchissent *tous* le genou ; un grand ange plane au-dessus d'eux.

Huesca (S. Pedro ; linteau, XIIe siècle) : l'Enfant *avance la main* pour saisir le présent du premier mage. S. Joseph, debout, *fait un geste d'admiration.* L'étoile est entourée d'un cercle bizarre.

Eschau (chapiteau de l'ancien cloître, conservé au musée de Strasbourg).

La Corogne (tympan, XIIe siècle) : l'Enfant *tient à la main le présent* d'un des mages ; ceux-ci sont en

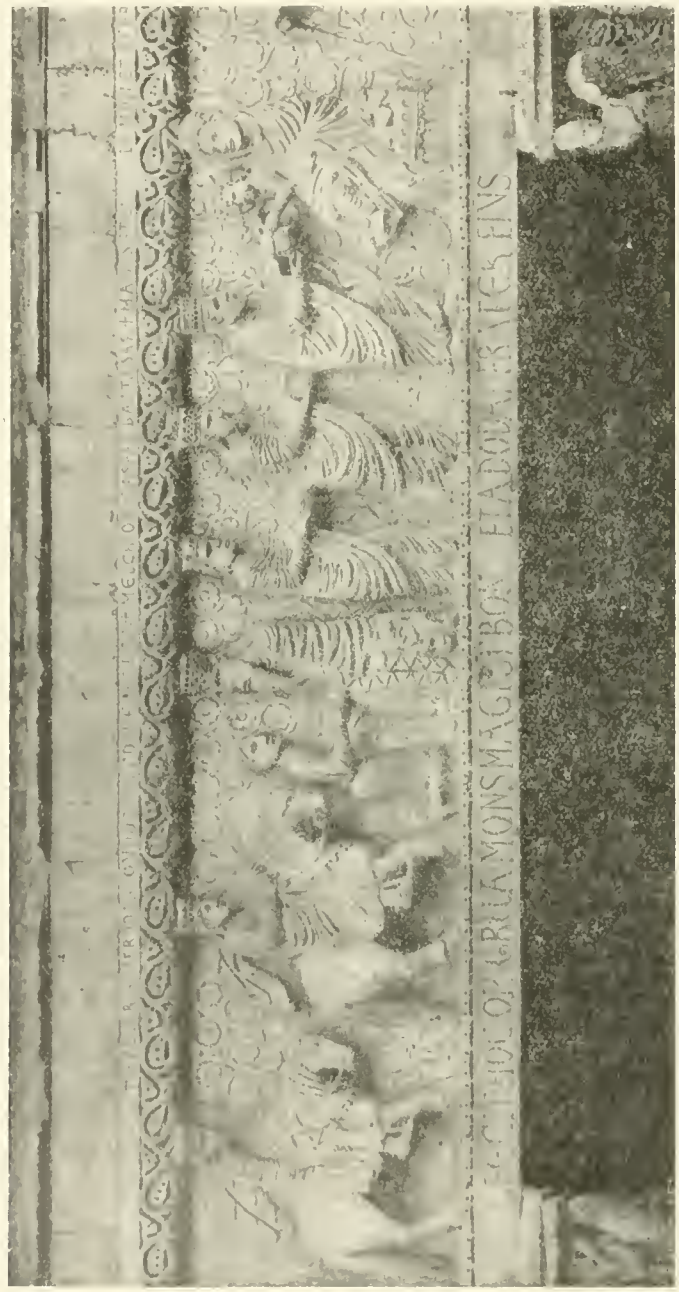


Fig. 115. — Linteau du portail de l'église Saint-André à Pistoie. — Les Mages chez Hérode. — Adoration des Mages. Signature sur la bande inférieure : *fecit hoc opus gruamons bonus et adeodatus frater ejus.*

costume du XIIe siècle, chaussés d'éperons ; on voit les têtes de leurs chevaux. — S. Joseph se tient debout, appuyé sur un bâton.

Fleury-la-Montagne (Bourgogne ; linteau, XIIe siècle, *fig. 116*) : les personnages occupent chacun un médaillon très singulièrement travaillé. Deux des mages sont à cheval.

Anzy-le-Duc (Bourgogne ; tympan d'une ancienne

porte, XIIe siècle, *fig. 137*) : le trône de la Vierge est posé de profil, sous un édicule.

Bitetto (Italie ; pieds-droits, XIIIe siècle) : la Vierge est assise sous un édicule ; deux anges, volant, tiennent l'étoile.

Toulouse (chapiteau du cloître St-Étienne, XIIe siècle) : la Vierge, assise, tient l'Enfant ; les Mages arrivent au galop.

Barga (Italie : ambon, XIIIe siècle) : deux mages arrivent au galop ; le troisième, guidé par un ange volant, s'incline, couronne en tête, devant l'Enfant qui le bénit ; l'étoile paraît au-dessus.

Fig. 136. — Saint-Jacques de Compostelle. — Portail de las Platerias. — *Tympans :* enfance et passion du Christ. *Au-dessus :* Jugement dernier et morceaux rapportés. (Cliché de M. E. Bertaux).

Terlizzi (Italie : linteau, XIIe siècle, *fig. 50*) : un ange volant conduit les trois mages à cheval vers l'étable de la Nativité.

Parme (tympan de la porte du baptistère, par Antellami, fin XIIe siècle).

Forli (Italie : porche de S. Mercuriale, XIIIe siècle)

Arezzo (portail de la cathédrale, par Marchionne, commenc. XIIIe siècle).

Pistoie (St-Bartolommeo in Pantano, ambon, XIIIe siècle).

Vérone (Ste-Anastasie, linteau, *fig. 67*) : Marie est

assise sur un trône élevé ; le premier mage baise le pied de l'Enfant.

Gênes (cathédrale, pieds-droits de la porte) : Marie est couronnée ; le premier mage s'incline.

Bitonto (Italie : linteau, — avec inscriptions mutilées, XIIIe siècle, *fig. 88*) : la Vierge est assise de profil ; près de sa tête paraît l'étoile. Les trois mages s'inclinent également.

Freiberg (Allemagne : tympan de la Porte dorée, XIIIe siècle) : les trois mages sont agenouillés ; deux anges volent.

Munster (Allemagne, linteau, XIIIe siècle) : Marie, assise de face sur un large trône, paraît indifférente à la présence des mages.

Stanga (île de Gottland : façade XIIIe siècle, *fig. 63*) : La Vierge est assise sous un dais, sur un socle séparé et plus élevé ; un des mages s'agenouille.

Lincoln (cathédrale, écoinçon d'une arcature dans le chœur des anges, XIII siècle).

Léon (Espagne : linteau *fig. 133*). Deux mages seulement (le troisième parle à Hérode, dans la scène voisine), dont un agenouillé. La Vierge montre à l'Enfant le présent qui vient d'être offert.

Agramant (Espagne, voussure de la porte, 1283) : la Vierge est couronnée ; deux anges, volant, l'encadrent ; un des mages s'agenouille.

las Huelgas (près Burgos ; tombeau de la reine Berenguela, XIIIe siècle). S. Joseph est debout, appuyé sur une sorte de béquille : un serviteur garde les chevaux des mages.

Fontfroide (chapiteau du cloître, actuellement au musée de Montpellier).

Auxerre (fragment de soubassement, au musée) : le premier mage tient la main de l'Enfant ; les deux autres se montrent l'étoile au-dessus du groupe de Marie et Jésus.

Pise (ambon de baptistère par Nic. Pisano).

Sienne (ambon de la cathédrale, par Nic. Pisano) : adoration proprement dite, et long cortège des mages, avec chevaux, chiens, etc.

Pise (ambon de la cathédrale, par Giovanni Pisano).

Pistoie (ambon de S. Andrea, par Giovanni Pisano).

Orvieto (façade) : *trois anges écartent un rideau* au-dessus de la Vierge. Un mage, agenouillé, *baise le pied* de l'Enfant ; les deux autres se montrent l'étoile. *Un nègre* garde les chevaux.

Olite (Espagne) : les mages, au bas de la voussure, se dirigent vers la Vierge, assise au milieu du tympan.

Pampelune (monument dans le cloître, par Jacques Pérut, XIVe siècle) : la Vierge, couronnée, est assise sous un dais.

Burgos (tombeau de l'archevêque Fontecha, XIVe siècle) : S. Joseph assiste à la scène.

Huesca (portail latéral de la cathédrale, XIVe s.).

Tolède (panneau du cloître *fig. 132*) Marie, couronnée, est sur un trône *au bas duquel est assis Joseph ;* un des mages, agenouillé, dépose sa couronne. Deux serviteurs suivent.

Huy (Belgique ; tympan de la porte Notre-Dame) : le mage agenouillé *a passé sa couronne à son bras.*

Colmar (égl. St-Martin ; linteau, XIVe siècle *fig. 138*) un ange tient l'étoile ; un autre *porte un cierge de cérémonie ;* derrière les mages, leurs chevaux.

Paris (Notre-Dame, clôture du chœur) : la Vierge est assise sur un trône surmonté d'un auvent ; dans une nuée, un ange tient l'étoile ; le mage agenouillé a posé sa couronne à terre. Joseph est debout derrière le trône.

Reims (porte de la chapelle archiépiscopale, tympan ; XIVe siècle) : *un ange est agenouillé près de l'Enfant.*

St-Sever de Rustan (chapiteau du cloître) Marie est *agenouillée ; Joseph dépose l'Enfant* dans la crèche, figurée par une sorte de coffre. Les mages s'approchent.

Nevers (cathédrale ; retable extrêmement mutilé, fin XVe siècle) : le cortège des mages, dans un paysage, se rend à l'étable.

La Martvre (pieds-droits du portail : un mage à genoux, deux debout.

Gênes (linteau de porte d'une maison, via dei Orefici, fin XVe siècle) : la Vierge, tenant l'Enfant sur ses genoux, est assise *devant la porte de l'étable.* Les mages sont *nimbés* et n'ont point de couronne ; nombreux cortège de serviteurs et de chevaux.

Elne (chapiteau du cloître) : 1° cavalcade des mages, *accompagnés d'un écuyer portant une lance ;* 2° adoration : un agenouillé, deux debout ; un ange, au ciel, montre l'étoile.

Trau 1° tympan : cavalcade des trois mages, avec deux noms : gaspar baltasar ; 2° (voussure : adoration : avec Joseph debout près du trône de Marie.

Spalato (vantaux de bois) 1° cavalcade 2° adoration : avec un ange tenant l'étoile.

Deva (Espagne, linteau XVe siècle) : entre la Vierge et le premier mage, agenouillé, petit édifice bizarre pouvant figurer l'entrée de la maison.

Estella (Espagne, chapiteau du cloître de S. Pedro la Rua, XIIe siècle).

Salamanque (cathédrale neuve, tympan, commenc. XVIe siècle, *fig. 134*). Marie, debout, présente l'Enfant nu. — Les mages sont en costume du XVIe siècle.

LES MAGES AVERTIS PAR L'ANGE.

Salerne (Paliotto).

Compostelle (tympan XIIe siècle, *fig 136*) mutilé, et très confus.

Elne (chapiteau du cloître) : les trois mages sont étendus, côte à côte, vêtus et couronnés ; l'ange leur parle.

LA PRÉSENTATION.

Salerne (paiotto) : au-dessus de l'autel s'élève un petit temple. L'Enfant *tend les bras* à Siméon ; la prophétesse lève les bras au ciel, pour rendre grâces.

Borgo San Domnino (Italie, plaque de la façade, XIIIe siècle).

Bitetto (pieds-droits), sous un édicule *que surmontent deux anges*, la Vierge et Siméon tiennent ensemble l'Enfant sur l'autel ; un autre personnage est debout de chaque côté de l'édicule.

Bitonto (Italie, linteau *fig. 88)* : Marie présente

Fig. 137. — Anzy-le-Duc : porte encastrée dans un mur de ferme : Adoration des Mages. — Chute d'Adam. — Paradis et Enfer.

l'Enfant assis (très-grand), au-dessus d'un autel surmonté d'une coupole minuscule.

Altamura (voussure, XIIIe siècle, *fig. 49*) au-dessous d'une curieuse arcature, l'Enfant est sur l'autel ; deux personnages de chaque côté.

Gênes (pieds-droits) : Siméon, *tournant le dos à l'autel*, prend l'Enfant dans ses bras.

Munster (linteau, XIIIe siècle) : *Siméon pose l'Enfant sur l'autel*, où est déroulé un phylactère qui traîne à terre. Trois autres personnages.

Auxerre (fragment de soubassement, au musée) : Marie tient l'Enfant au-dessus de l'autel ; elle est suivie d'une femme, et de Joseph portant les deux tourterelles dans un panier.

Pise (ambon du baptistère, par Nic. Pisano).

Sienne (ambon de la cathédrale, par le même).

Pise (ambon de la cathédrale, par Giov. Pisano).

Orviéto (façade) : Siméon *quitte l'autel pour se précipiter* vers l'Enfant, que porte la Vierge. *Un autre vieillard consulte le livre* des prophéties.

Tolède (panneau du cloître, *fig. 132)* Marie et Siméon tiennent ensemble l'Enfant au-dessus de l'autel ; au fond, deux femmes et deux vieillards.

Paris (Notre-Dame, clôture du chœur *fig. 139*),

l'Enfant, debout sur l'autel, *détache ses bras du cou de Marie*, Siméon le prend. Une femme porte la corbeille des tourterelles.

La Martyre (pieds-droits).

Dieppe (St-Jacques, amortissement dans la chapelle de la Vierge).

Elne (chapiteau du cloître) : Marie présente l'Enfant à Siméon. Joseph suit.

Spalato (vantaux) : présentation, ou peut-être circoncision.

FUITE EN ÉGYPTE.

Salerne (paliotto) : *un ange, debout, conduit l'âne*, que suit Joseph, devant la porte d'une ville ; devant la porte, *une femme, personnifiant l'Égypte*, accueille le cortège.

Vérone (S. Zéno, vantaux) : S. Joseph, s'appuyant sur une canne à béquille, tire l'âne en avant.

Autun (chapiteau dans la cathédrale, XIIe siècle) les trois personnages sont *vêtus élégamment, à la mode du XIIe siècle.*

Fig. 138. — Porte occidentale de l'église Saint-Martin à Colmar. — Adoration des Mages. — Rudiment de Jugement dernier. Le gâble est surmonté d'un groupe de S. Martin et du pauvre.

Bitetto (pieds-droits) : S. Joseph suit l'âne ; le cortège arrive devant une *porte fortifiée qui figure l'Égypte.*

Altamura (voussure *fig. 49*) : S. Joseph, le bâton sur l'épaule, précède l'âne.

Gênes (pieds-droits) comme à Altamura.

Poitiers (égl. St-Hilaire, chapiteau, XIIe siècle).

Léon (cathédrale, linteau *fig. 133*) : S. Joseph, précédant l'âne, *se retourne pour regarder Marie ; un serviteur les suit*, portant une sorte d'épaisse baguette.

Sienne (ambon de la cathédrale, par Nic. Pisano).

Pise (ambon de la cathédrale, par Giov. Pisano).

Dieppe (St-Jacques, amortissement dans la chapelle absidale).

Orviéto (façade) : S. Joseph suit l'âne ; l'Enfant, presque nu, *joue avec une fleur*, que lui présente la Vierge.

Auxerre (fragment de soubassement, au musée) : *un ange volant montre le chemin* à S. Joseph ; sur l'âne, Marie caresse l'Enfant.

Paris (Notre-Dame, clôture du chœur *fig. 139* : l'Enfant jette ses bras autour du cou de la Vierge ; sous une arcade figurant l'entrée de l'Égypte, deux petites idoles sont renversées.

Mont-devant-Sassey (linteau) : S. Joseph conduit l'âne ; *un porteur suit.*

S. Sever-de-Rustan (chapiteau du cloître).

Tolède (panneau dans le cloître *fig. 132*) : *un serviteur*, qui paraît armé d'une lance, suit l'âne.

Fig. 139. — Notre-Dame de Paris. Clôture du chœur — Fuite en Égypte. — Présentation. Jésus parmi les docteurs. — Baptême du Christ. — Noces de Cana.

Olite (tympan).

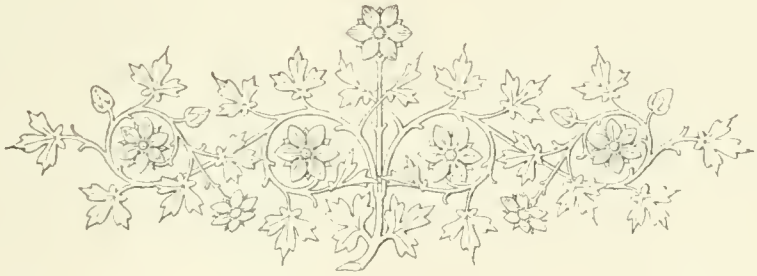
Elne (chapiteau du cloître): Joseph précède l'âne; il porte sur l'épaule un paquet noué au bout d'un bâton.

Trau (voussure).

Zara (Dalmatie) : sarcophage du IXe siècle.

Spalato (vantaux) : Joseph porte un sac sur son épaule ; *un serviteur suit le cortège.*

(A suivre.) G. Sanoner, Paris.

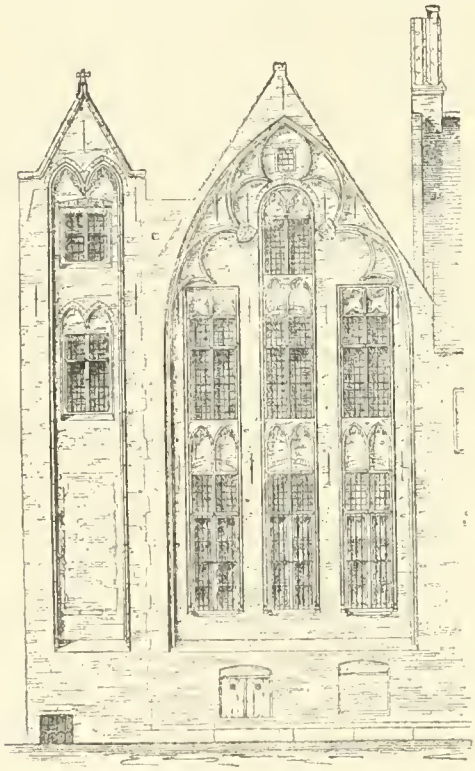


Les maisons anciennes en Belgique[1].

Façades en maçonnerie.

Le caractère des maisons belges est de s'individualiser en des logis bien distincts par leur présentation sur rue, et l'importance donnée au pignon.

Les façades puisent une lumière abondante par leurs nombreuses croisées, qui,



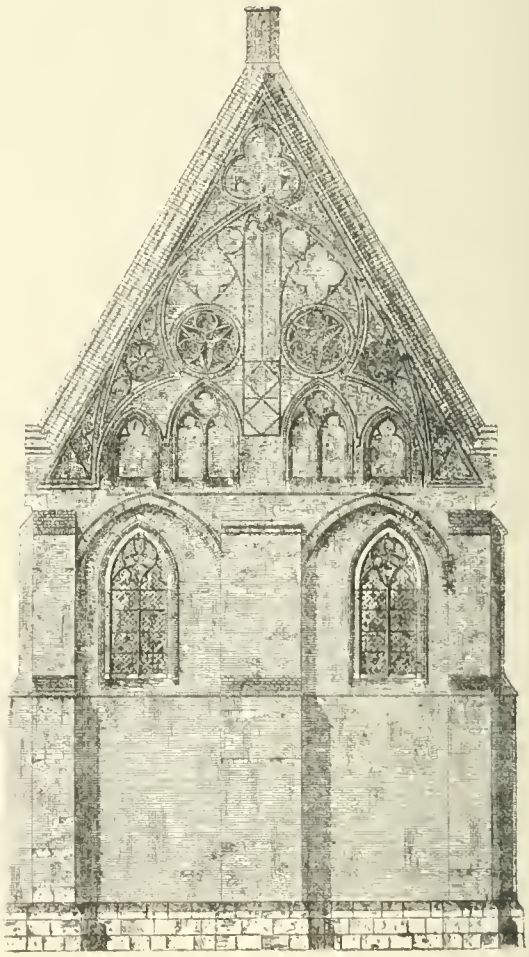
Pignon de Gruuthuuse à Bruges.

dans certains pignons, laissent à peine subsister entr' elles de véritables trumeaux.

En Brabant et en Flandres, à travers tous les siècles, s'affirme une prédilection pour des arcades soulageant le linteau des baies et amortissant le surplomb des étages; le tympan de ces décharges est réservé, à la Renaissance, à une riche décoration sculptée.

1. Voir les précédents articles, 1908, pp. 30 et 93.

Les maisons des diverses provinces se différencient en raison de la nature des matériaux. Celles de la région wallonne, en grosses pierres, sont massives et trapues, hormis celles de Tournai, remarquables



Pignon de la Byloque à Gand.

par leur élégance un peu française. Dans le Brabant et les Flandres prédomine une construction plus légère et finement détaillée, dans un menu appareil de pierre blanche, ou en des façades en briques nécessairement un peu plates. La rareté de grandes pierres donne lieu à une architec-

ture délicate, silhouettée, rehaussée de lignes expressives.

***

La construction en bois côtoyant la construction en pierre ou en briques, un curieux compromis s'est produit entre les formes de l'une et de l'autre. Le grand gâble trilobé qui découpe le triangle du pignon en charpente a été souvent imité dans les pignons en briques.

Si originaux et si rationnels que fussent les procédés des maçons de la West-Flandre, le grand cintre trilobé subjugua leur esprit ; il fut adopté çà et là comme motif principal des façades en briques, dessinant sur le pignon comme une large décharge qui abritait l'ensemble des baies. L'exemple le plus typique à Bruges est le pignon principal de l'hôtel Gruuthuuse, et le plus remarquable qui existe est le grandiose pignon de la Byloque à Gand, un des plus anciens et le plus riche ouvrage en brique conservé en Flandre, où fut le berceau de toute l'architecture en terre cuite du Nord (1).

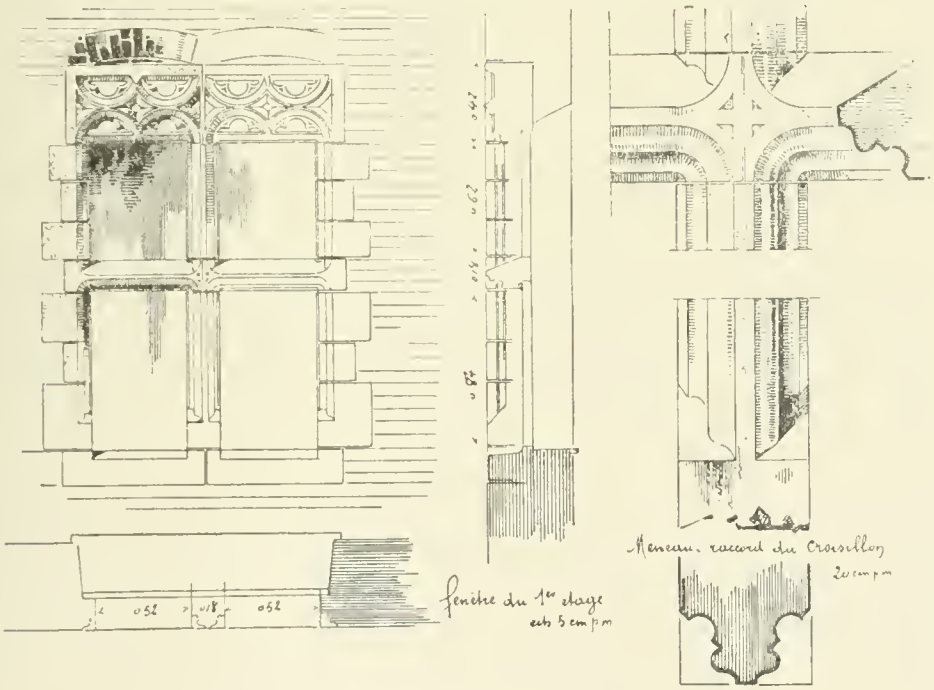
Cette transposition des formes n'est pas exclusive à la Flandre. On la rencontrait à Anvers, à Malines et à Tirlemont (2).

***

Le pignon, si rare en pays liégeois, réapparaît dans le Limbourg.

Maisons wallonnes.

Au pays wallon les formes sont massives, la pierre intervient comme étoffe plutôt que comme ossature. Les façades se découpent



Fenêtre d'une ancienne maison à Flône, d'après M. H. Delmotte.

en zones horizontales, sans lignes élancées. Les pignons sont rares, les corniches fort saillantes ; les combles, plutôt déprimés, offrent des croupes et des crupons ; les façades sont plates, les linteaux puissants, les

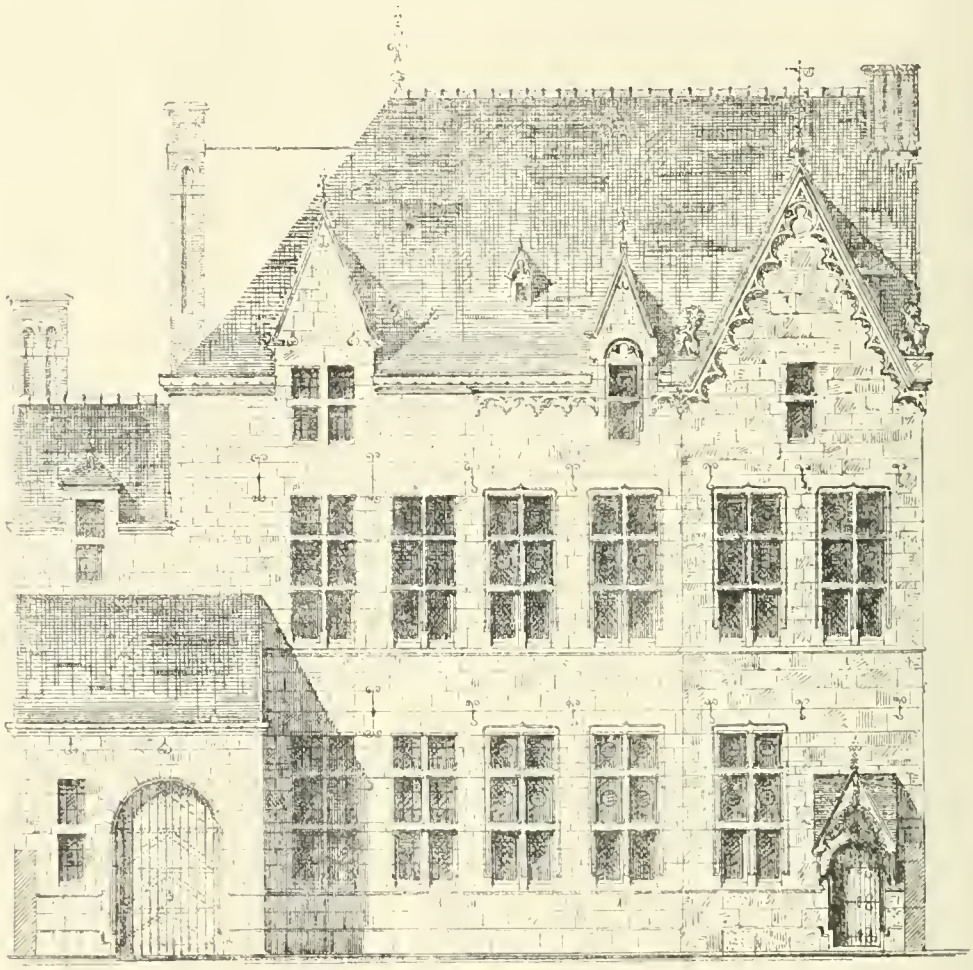
1. Une arcade analogue décore le pignon de la belle maison de M. Biebuyck à Ypres (1544).

2. On la voit à Anvers, à une maison du Vieux Marché à la Paille ; Schayes a reproduit pareille ordonnance,

baies rarement cintrées. A la dernière époque gothique des accolades décorent les linteaux monolithes. L'entrée est souvent précedée du perron longeant la façade.

Liége

La maison urbaine liégeoise [1] a l'aspect massif, étoffé, résultant de l'abondance des gros matériaux pierreux ; les soubassements sont puissants, les façades ont peu de relief ; les meneaux des fenêtres sont épais, les linteaux encore plus, et c'est dans leur épaisseur que la décoration est prise. Le décor est formé souvent d'une accolade taillée à même le monolithe. A la Renaissance la fenêtre s'entoure d'un chambranle légèrement saillant, avec des moulures qui se retournent dans les meneaux [2].



Maison place Saint-Pierre à Liége [1].

Les plans sont ramassés, les toits larges et peu inclinés.

qu'offrait l'ancien *hôtel de Lierre* à Malines. Il en était de même de deux beaux pignons de la *Cour Impériale*, qui dataient de 1345.

A l'hôtel Van Sestig à Louvain, rue de Namur : c'est le fenestrage d'une grande verrière qu'on semble avoir imité. Il en est de même pour l'ancien collège de la *Haute-Colline* et à la maison *La Leye*, rue de la Dyle. Une résille en briques analogue décore le pignon d'une maison du Marché-aux-Poulets à Tirlemont.

1. D'après L. de Fizenne, dans *L'art mosan*.

1. Voir les jolis croquis de MM. Delmotte, Dewandre, Clément et Thone.

2. Maison Porquin, maison du Bourgmestre d'Ans, rue de la Vache.

L'égout des toits se projette en forte saillie (1). En bordure de rue à la façade règne une corniche saillante (2).

Les corniches du XVe siècle étaient soutenues par des arcatures redentées (redents imités de gâbles en bois), si régulièrement pareilles, qu'on peut les croire fabriquées au pied-courant dans la carrière (3).

Les façades sont dénuées de contreforts, dont les rentrants formeraient des encoignures redoutables au point de vue de la pénétration des eaux ; s'il y a des voûtes à contrebuter, c'est à l'intérieur qu'on place les renforts.

Les pignons sont rares, sauf dans les façades en pans de bois.

Les fenêtres ont des meneaux solides, munis de batées pour les volets, parfois moulurés et ornés de fortes bases.

Un trait remarquable des maisons liégeoises à la fin de la période gothique réside dans le décor de quelques linteaux comme ceux de l'ancienne maison de Flône: leur épaisseur puissante, leur étoffe surabondante ont provoqué le ciseau du tailleur de pierre, qui les a couverts de fenestrages aveugles pareils à ceux dont l'huchier du XVe siècle garnissait les panneaux de bois ; un décor analogue se retrouve à Tongres. Ailleurs la moulure rentrante du pied droit se poursuit dans le linteau en forme d'accolade.

Exceptionnellement on voit de hautes fenêtres à six lumières, à deux traverses, comme au logis si pittoresque de l'ancien bourgmestre de Liége, et à la belle maison de la place Saint-Pierre. Ici, l'on voit la jolie corniche à arcatures, qui se poursuit sur le rampant du pignon d'un avant-corps.

Tous ces restes de l'architecture privée à Liége sont postérieurs au sac de la ville en 1468 et à l'incendie qui a dévoré notamment une multitude de maisons de bois. Liége fut en grande partie rebâti eu commencement du XVIe siècle d'après les principes traditionnels, sous le gouvernement bienfaisant d'Erard de la Marck, mort en 1558 (1).

Le type monumental de l'hôtel liégeois est la maison de Curtius ou du Pagador de Cort, actuellement le Mont-de piété (2), qui dresse quai de la Batte sa masse épaisse et sa façade puissante, au bel appareil régulier, assise sur un robuste soubassement Ses grandes fenêtres à six lumières sont comprises entre des cordons horizontaux.

La même carrure majestueuse se retrouve plus tard dans la maisen *Porquin*, construite en 1570 par Lombard Porcini ; c'est un modèle du style wallon de la première Renaissance, comme l'hôtel d'Ansembourg, qui est déjà du XVIIe siècle.

On voit à Theux sur la Grand' Place, un groupe de maisons jumelles qui dessinent un plan presque carré, abritées sous un seul grand comble à égout saillant. Les étages sont reliés au fond par un escalier à vis ; la façade est percée de croisées à quatre jours égaux, entre de lourds cordons horizon-

1. Notamment à Sart près de Spa, à Ferrières, à l'ancienne maison des chanoines de St-Pierre à Liége, etc.

2. Maisons de la rue d'Avroy, de la place St-Paul, de la rue St-Jean-Baptiste, de la rue Volière, de la rue Ste-Marguerite, du quai de Fragnée, etc.

3. Celles qui ornent le dessus des bastions de Maestricht sont pareilles à celles de la maison Staes, rue Maillard, à Liége.

1. De cette époque date l'ancien hôtel *Fabribeckers* avec sa façade en pierre composée d'une double colonnade (*). Citons encore le local du bureau de bienfaisance, avec son porche à nervures, la maison du bourgmestre d'Amay, celle du bourgmestre d'Ans, rue de la Vache, le charmant rendez-vous de chasse de Grivegnée, etc. (*).

2. Van Ysendyck, *Documents classés*, litt. H, pl. 34.

* V. P. Comblen, *Chronique archéologique du pays de Liége*, juin, 1907 ; Th. Cobert, *Les rues de Liége*, t. II, p. 384-386, et E. Polain, *L'architecture liégeoise*.

taux. Une maison semblable, mais plus vaste, existe près de l'église [1].

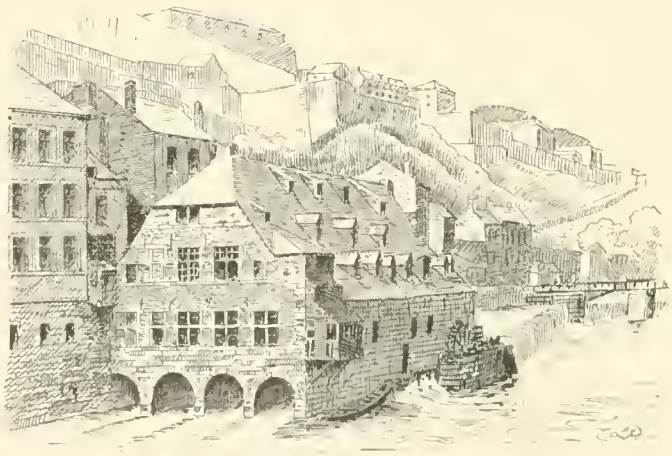
***

Les maisons anciennes des bords de la Meuse à Huy, à Namur, à Dinant, présentent comme au pays de Liége, une physionomie massive.

Namur a gardé, dans la ruelle des Tan-

Namur. (contraste) Anvers

neries, de vétustes bâtiments dont le cas offre encore cette membrure robuste des anciens logis wallons. Un reste remarquable de l'architecture mosane est la façade



Moulin de Sambre à Namur.

vers la cour de l'hôtel *Marotte* (XVIe siècle), en belle pierre de taille ; ses croisées ont des linteaux élégis en accolade.

On rencontre le même style à Chimay, à Walcourt, à Beaumont et à Thuin.

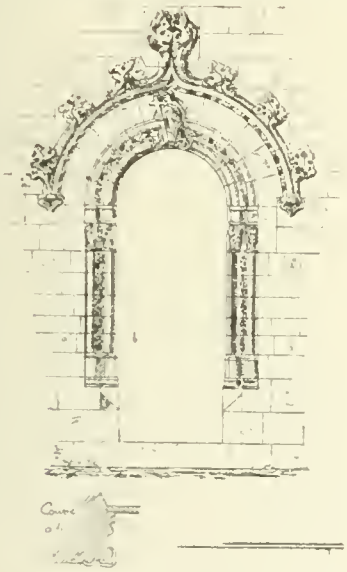
On trouve encore un beau spécimen du style wallon dans l'ancien refuge de l'ab-

1. G. Fober, *Bulletin des métiers d'art.*

baye de Lobbes à Thuin; il date de 1555 et présente un gros œuvre en briques copieusement étoffé de pierre, et des formes encore toutes gothiques : pignon aux gradins appareillés de pierres sur les flancs et couverts de tablettes bien amorcées, linteaux puissants élégis en accolades Tudor; cordons larmiers doublés de larges bandeaux reliant les chaînes d'angle [1]. La façade postérieure est analogue à celle de l'hôtel Marotte à Namur (côté intérieur).

***

A Beaumont nous voyons s'épanouir une plantureuse sculpture dans les gorges et sur les larmiers fleuronnés d'une petite porte qui a dû faire partie d'un riche édifice.



Porte à Beaumont.

Une façade de cette petite ville, tout en pierre de taille, présente un étage en forte saillie sur le rez-de-chaussée, les croisées s'encadrent de moulures à tores croisés aux angles et retombant sur des bases; les baies sont abritées sous de puissantes arcades surbaissées que supportent des montants moulurés, appuyant leur base sur la saillie du soubassement; ils se recourbent vers le haut à la manière de certains jambages de cheminée, pour recevoir la retombée des arcades qui portent l'étage. C'est une disposition très belle que nous retrouvons dans

Maison a Beaumont.

une maison de pierre de la rue d'Havré à Mons.

On voit à Mons quelques restes de maisons gothiques [1].

La petite ville d'Ath garde quelques vieilles maisons à façades de pierre, per-

1. On trouvera une vue de cette maison reproduite dans la *Revue de l'Art chrétien*, année 1903, p. 306.

1. La façade du n° 54 de la rue de la Chaussée, celle du n° 13 de la rue du Mont-de-piété, marquée du millésime 1543, offrent des étages en surplomb sur des décharges trilobées de pur style malinois.

cées de croisées gothiques moulurées, notamment, une, rue du Chaudron, une autre, à un angle saillant de la Grand'place, avec un large pignon à gradins. L'ancienne maison

Maison rue d'Havré à Mons.

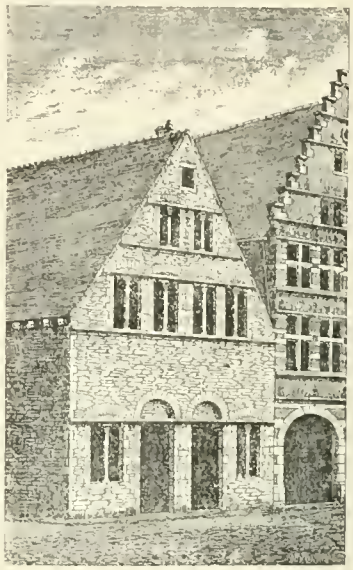
de Refuge des Bénédictines, reproduit par Schayes [1], est d'autre part un joli spécimen de la Renaissance.

***

Tournai.

L'auteur a décrit dans les *Études sur l'art à Tournai* les différents types de la maison tournaisienne au temps passé; M. E. Soil en a repris et creusé l'étude dans un très beau livre dont nous avons parlé ici [2].

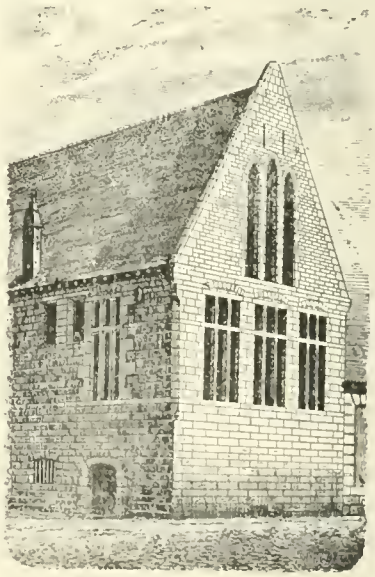
L'habitation tournaisienne représente un des spécimens les plus caractérisés de l'architecture privée. Elle est empreinte du caractère monumental que donne aux monuments tournaisiens l'emploi de la pierre bleue de son sol, et elle reflète, par son



Tournai. Maison rue des Campeaux.

style élégant, l'influence française.

On connaît les deux pignons romans à



Tournai. — Hôpital de Notre-Dame.

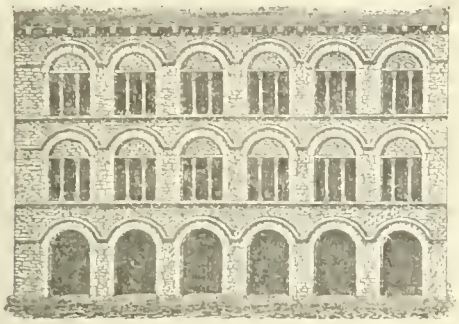
quatre logis de la rue Barre Saint-Brice [1], ainsi que la célèbre maison dite de *Saint-*

1. *Histoire de l'architecture en Belgique*. t. IV. p. 34.

2. E. Soil, *L'Habitation tournaisienne du XIe au XVIIIe siècles*, Tournai, Casterman, 1904, p. 20.

1. V. Van Ysendyck, *Documents classés*, litt. M, pl. 46.

Piat, rue des Campeaux. Cette maison est malheureusement défigurée depuis quelques années par son propriétaire. Il existe deux autres maisons romanes, rue Saint-Piat et rue des Campeaux. Elles révèlent



Tournai. — Maison Saint-Piat, rue des Campeaux.

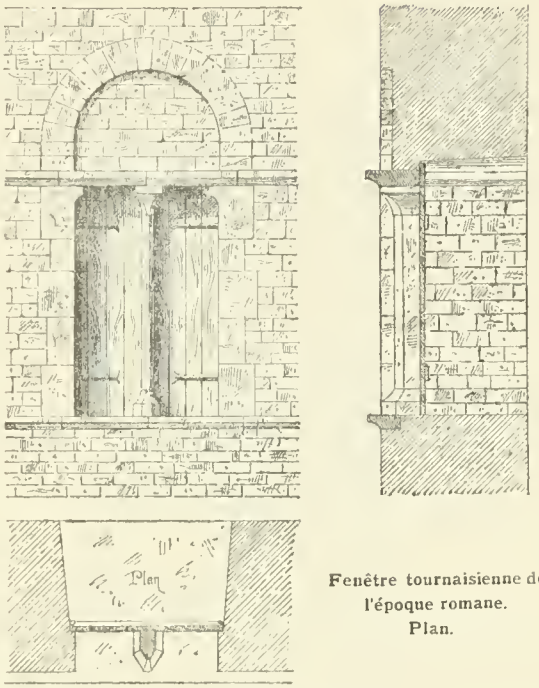
et résument les caractères de l'architecture privée de l'époque. Ces maisons offrent les caractères suivants : gros œuvre en *opus incertum ;* façade plate sans ornement ; ordonnance large, dessinant des zones horizontales, séparées par des cordons horizontaux ; fenêtres espacées, partagées en deux ou trois lumières par des meneaux à colonnettes et soulagées par des décharges cintrées.

Tournai.
Maison rue Saint-Piat.

* * *

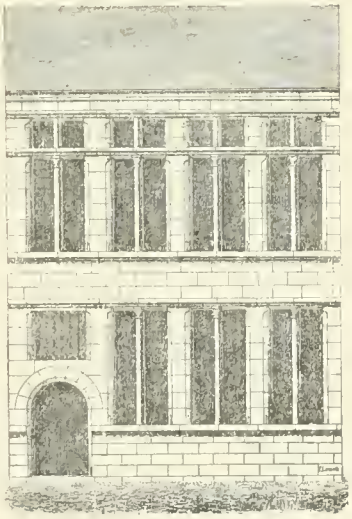
La maison gothique a laissé de rares représentants à Tournai ; elle est encore « à visage de pierre » ; l'appareil devient régulier, les parements sont taillés, la façade est plutôt longue, à corniche moulurée, à égout saillant. Les fenêtres, toujours géminées, se développent en hauteur. Les types sont rue des Jésuites et rue Four Chapitre.

Au milieu du XIIIe siècle apparaît la croisée, divisant le jour de la fenêtre en



Fenêtre tournaisienne de l'époque romane.
Plan.

quatre parties tantôt égales, tantôt inégales, avec l'imposte plus petit [1].

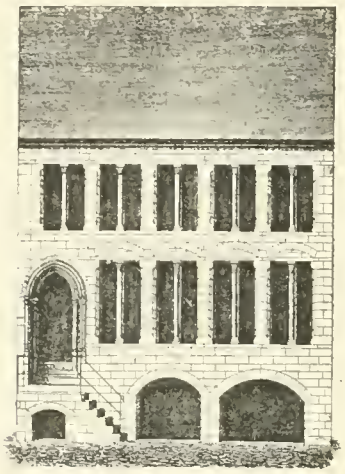


Tournai. — Maison rue des Jésuites.

L'inégalité de la division s'accuse à

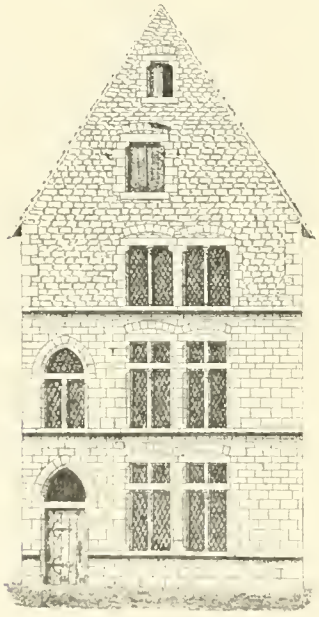
1. Elle est omise à une belle maison de la rue Four Chapitre ; elle apparaît timide à l'étage seulement de celle de la rue des Jésuites.

l'Hôpital Notre-Dame. Les trumeaux sont maintenant chanfreinés, et les chanfreins sont amortis en cuillère; le montant médian



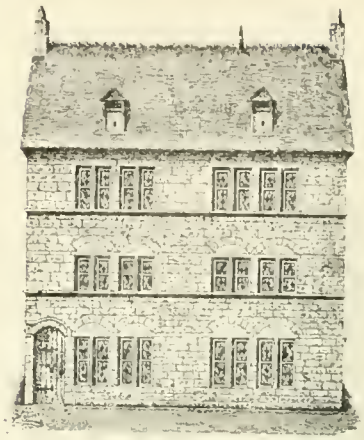
Tournai. — Maison rue Four Chapitre.

garde sa colonnette. La croisée à montant et traverse chanfreinés, suivant la formule



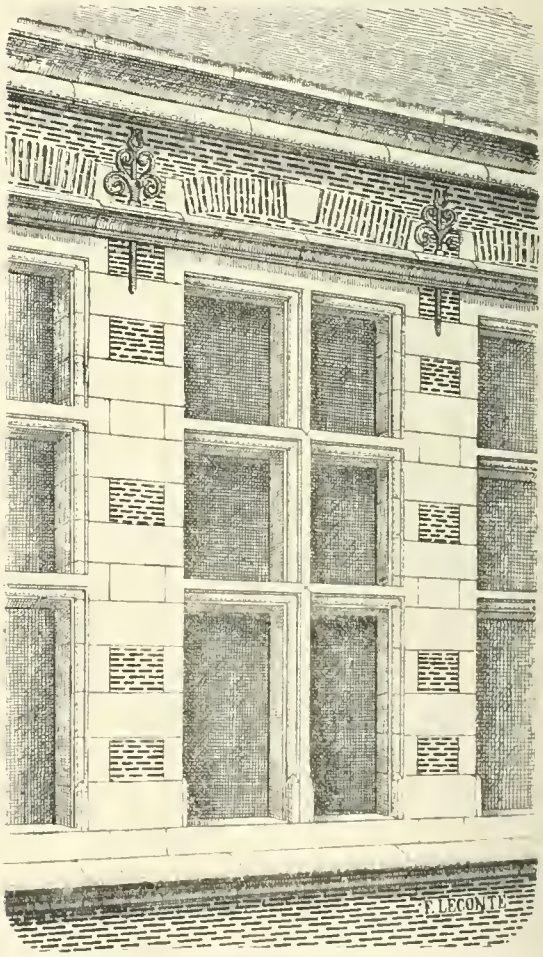
Tournai. — Maison des Templiers rue du Pont, 6.

définitive, se montre à l'intéressante maison en pierre blanche, dite du *Four Chapitre*, qui paraît remonter au XIVe siècle.



Tournai. — Manoir de Morialmé.

La plus remarquable des maisons gothiques de Tournai est le manoir de Morialmé,



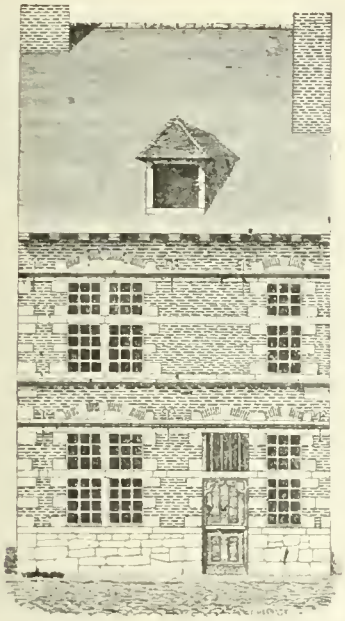
Tournai. — Fenêtre style Renaissance.

que nous avons fait connaître récemment.

*
* *

On peut avec M. E. Soil, diviser les maisons de l'époque dite espagnole (1521 à 1667) en trois groupes :

1°) les maisons en pierre et bois que nous laisserons de côté pour le moment.

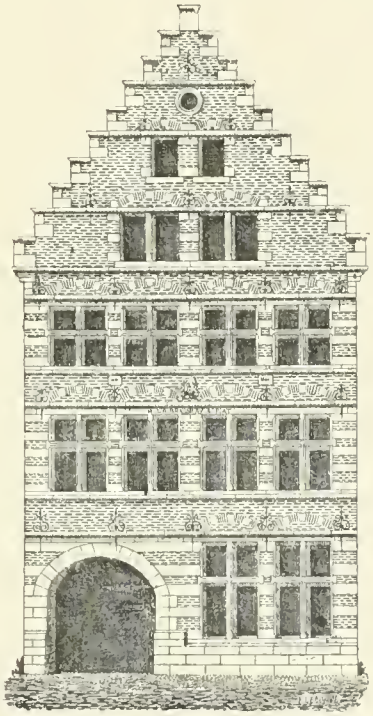


Tournai. — Maison du Bas-Quartier (1673).

2°) celles qui offrent les caractères généraux du style de la renaissance et qui sont représentées par l'ancienne maison des *Dîmes de Saint-Martin* (Hôtel de l'Europe, Grand'place).

3°) des maisons d'un type spécial, où se reconnaît le style bien tournaisien de la renaissance.

Ce qui les caractérise, c'est le mélange et l'alternance de la brique avec une forte étoffe de pierre bleue. Les fenêtres, nombreuses et larges, se serrent les unes contre les autres, et le trumeau se réduit à un pilastre, où la brique alterne avec de gros « *hourdons* » ou parpaings en pierre ; les pilastres ont parfois la base et le chapiteau classiques ; parfois ils se prolongent à travers l'allège, que traversent deux cordons larmiers; plus tard ils sont interrompus par un entablement classique. Les baies gardent longtemps la croisée en pierre moulurée,



Tournai. — Maison Saint-Piat (1644).

avec, souvent, doubles traverses; au XVIIIe siècle, cette croisée est en bois. Les décharges, surbaissées, ont parfois leur tympan façonné en éventail; çà et là des cartouches sculptés décorent les allèges ; des cordons classiques courent au-dessus et au-dessous des fenêtres, traversés par des clefs d'ancre ouvragés ; l'égout fait une forte saillie sur de beaux modillons en bois.

L. Cloquet.

(A suivre.)

Linges miraculeux et linges sacrés conservés dans l'Ordre des Chartreux.

I. Linges miraculeux.

1°. Nappe d'autel et corporal de la Chartreuse de Saint-Hugon. — On vénère à la Chartreuse de la Valsainte deux linges miraculeux ; une nappe d'autel et un corporal.

Ces reliques furent l'objet d'un prodige survenu le 8 novembre 1189, à la Chartreuse de Saint-Hugon, en Savoie. Le monastère venait d'être érigé en l'honneur de saint Hugues, évêque de Grenoble, ami de saint Bruno et bienfaiteur insigne des Chartreux.

Deux évêques procédaient à la dédicace de l'église. Au moment de consacrer l'autel, ils virent descendre du ciel un saint-chrême, qui se répandit sur l'autel. Émerveillés, ils s'écrièrent qu'ils n'avaient plus à faire la consécration que Dieu lui-même venait d'accomplir [1].

La nappe et le corporal sanctifiés par l'onction céleste furent conservés à Saint-Hugon jusqu'à la grande révolution. Les moines se dispersèrent ; l'un d'eux, Dom Joseph Herman, Fribourgeois, se réfugia dans sa patrie, à la Chartreuse de la

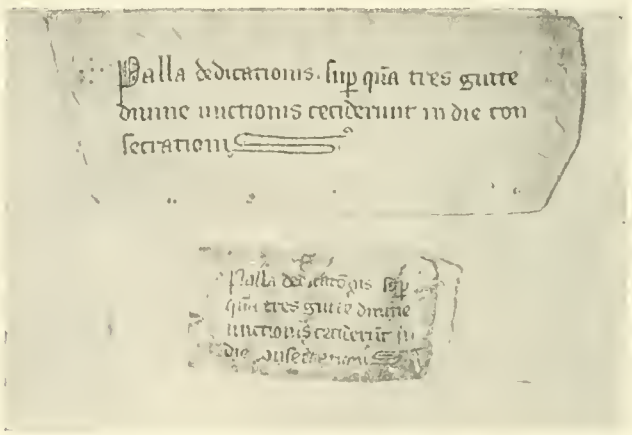


Fig. 1 (supérieure). — Cédule du début du XIVe siècle, accompagnant une nappe miraculeuse.
Fig. 2. — Cédule du début du XIVe siècle.

Part-Dieu, où il transféra avec d'importantes reliques la nappe et le corporal miraculeux.

A leur tour les Chartreux de la Part-Dieu furent expulsés en 1848. Les reliques sauvées par eux sont aujourd'hui à la Valsainte.

La *nappe miraculeuse* est une fine batiste qui a $2^{m}.122$ de long sur $0^{m},932$ de large. Trois côtés sont bordés par des ourlets, qui mesurent respectivement $0^{m},02$; $0^{m},023$; $0^{m},043$ de largeur. La lisière de la toile tient lieu d'ourlet sur le quatrième côté. Les points des ourlets sont très fins et se suivent avec grande régularité.

La nappe, conservée dans une châsse vitrée, se trouve en parfait état. Elle est accompagnée d'une cédule (*fig. 1*) écrite sur parchemin, et que l'étude paléographique doit attribuer au début du XIVe siècle.

Voici la traduction du texte :

Nappe de la dédicace, sur laquelle trois gouttes d'une onction divine descendirent, au jour de la consécration.

Le *corporal* offre de très grandes dimensions. Il a $1^{m},214$ de long sur $0^{m},466$ de large. L'ourlet, imperceptible, mesure $0^{m},001$.

Ainsi que la nappe, le corporal est en fine batiste, il ne porte aucun ornement et est bien

1. D. Nicolai Molin, *Historia cartusiana*, t. II, p. 232. — Tornaci, Cartusiæ Sanctæ Mariæ de Pratis, 1903.

conservé, sauf qu'une dévotion indiscrète a coupé un tout petit fragment.

La cédule cousue au corporal est écrite de la même main que la précédente, et porte le même texte. (*fig. 2*).

II°. Fragment du corporal miraculeux de la Chartreuse de Valenciennes (1). Ce fragment avait été donné par le Cardinal d'Ailly à la Chartreuse de Valenciennes, où il fut vénéré jusqu'à la grande révolution. Aujourd'hui, il est entre les mains de Mgr Delassus.

Il a une longueur de 1m,20 sur une largeur de 0m,035 à l'une de ses extrémités et 0m,10 à l'autre.

Nous ne faisons que le mentionner, car s'il offre de l'intérêt, c'est comme relique plutôt que comme objet d'art sacré.

Le miracle avait eu lieu le 5 juin 1405.

II. Linges sacrés.

I°. Un corporal ancien a l'usage des Chartreux. — On conserve à la Chartreuse de la Valsainte un corporal (*fig. 3*) désigné dans les archives sous la simple mention : *Antiqua corporalia ordinis cartusiensis.* (Corporal ancien de l'Ordre des Chartreux). Il provient de la Chartreuse de Saint-Hugon, et a subi les mêmes translations que les linges miraculeux dont nous venons de parler. Dans les lignes suivantes, nous nous occuperons de l'ancienneté de ce corporal, de sa rareté, de sa beauté, de son usage, pour terminer par un mot sur le symbolisme du corporal, en général.

1° *Ancienneté et rareté.* — Notre linge sacré marque la transition entre d'anciens corporaux, richement ornés, et les corporaux relativement modernes, beaucoup plus simples.

Aujourd'hui, en effet, on n'en confectionne guère qui soient ornés de broderies ; généralement, ceux qu'on veut décorer ont une simple bordure en dentelle (2). Il n'en était pas de même autrefois ; car dans un inventaire de 1595, le corporal, appelé à tort *corporalier* (3), est un linge décoré de broderies d'or, d'argent et de soie; un autre inventaire, dressé au commencement du XVIIe siècle, mentionne « *un corporaux de toille fine de longueur de 3 cartz et de largeur de demye aulne, brodés de fillet,* » c'est-à-dire de dentelle (1).

Le corporal de la Valsainte est le seul de son genre qui soit conservé dans l'Ordre des Chartreux, et aucun document ne permet de le dater avec précision.

M. Leitschuh, professeur de l'Histoire de l'Art à l'Université de Fribourg en Suisse, ne pense pas qu'on doive assigner à la dentelle de ce corporal une date antérieure à la fin du XVIe siècle.

Notre collaborateur, M. Louis de Farcy, voit dans cette dentelle un ouvrage du XVIIe siècle.

Les corporaux anciens, soigneusement décorés et conservés intacts, sont extrêmement rares. Celui-ci, qui est en parfait état, sauf de très légers accrocs, offre de l'analogie avec le corporal miraculeux de Saint-Hugon. Tous deux ont une longueur considérable : celui-ci mesure 1m,55 de longueur, et 0m,564 de largeur. L'un et l'autre sont en toile fine, sans croix ni broderie.

2° *Beauté.* — Le corporal que nous étudions réclame, par sa beauté, une attention spéciale.

Il est formé de deux grandes pièces rectangulaires, absolument identiques. Elles sont en fine batiste, bordée d'une jolie dentelle dentelée (*fig. 4*). Ce qui rehausse encore la beauté de l'objet, c'est un entre-deux, fait avec un motif de dentelle différent de celui de la bordure.

Une triple charnière, fort curieuse, permet de rabattre le corporal sur le calice. Elle comprend trois morceaux d'une dentelle, identique à celle de l'entre-deux. Ces trois morceaux ménagent deux vides, encadrés eux-mêmes d'une petite bordure de dentelle avec dents.

Toutes ces dentelles ont été exécutées au fuseau ; un sujet les fixe à l'ourlet de l'étoffe.

Ce qui contribue à donner au corporal de la Valsainte un vrai mérite artistique, c'est non seulement le choix et la variété du dessin dans les dentelles, mais encore l'élégance du système de charnières, l'harmonie de l'ensemble et la grandeur même de l'ouvrage.

1. Cf. *Semaine religieuse de Cambrai*, juin 1893 ; 10 juin 1905 ; et Mgr Hautcœur, *Histoire de Notre-Dame de la Treille*, p. 336.

2. Cependant, une bordure étroite en broderie est tolérée.

3. Le *corporalier* était une boîte où l'on conservait les corporaux dans les sacristies.

1. Victor Gay, *Glossaire archéologique du moyen âge et de la renaissance*, article *corporal*.

3° *Usage.* — Ce beau corporal évoque le souvenir d'un rit très ancien, que seuls les Chartreux conservent encore aujourd'hui à toutes les Messes (1). D'après ce rit, le célébrant doit rabattre, en guise de *pale*, sur le calice, la partie du corporal qui est contre le gradin de l'autel.

Les corporaux cartusiens, si vénérables par l'antiquité de leur usage, ne sont nullement incommodes, quoi qu'on en ait dit. Ils recouvrent d'une façon gracieuse le vase sacré, en lui donnant un aspect de religieux mystère.

On distingue un corporal de ce genre dans une fresque (1) exécutée à la Chartreuse de Pavie par un artiste génois du XVIIe siècle,

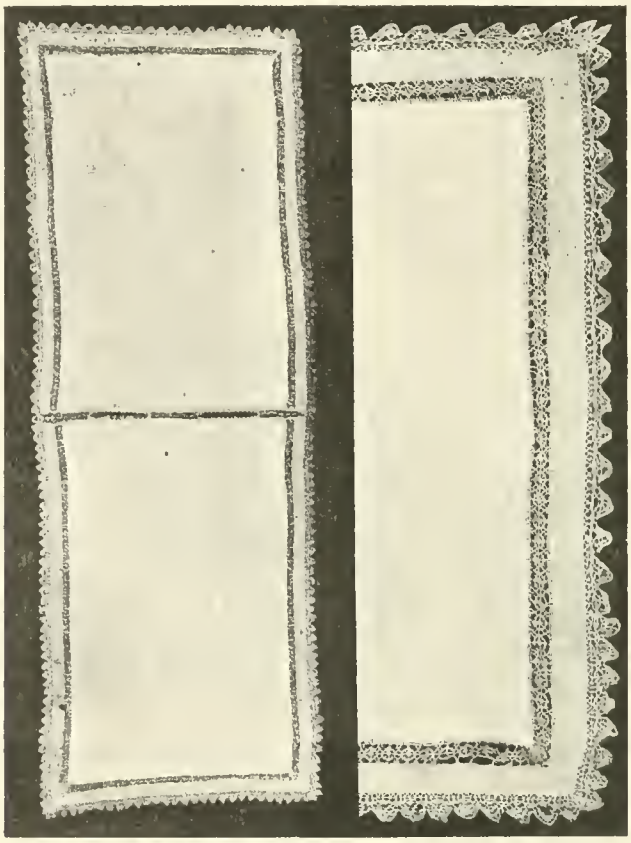


Fig. 3. — Un corporal ancien à l'usage des Chartreux. Fig. 4. — Détail de la bordure. (Cliché de Dom Amand Degand).

Carlo Carlone, et qui représente l'Enfant-Jésus apparaissant a saint Hugues, chartreux, et évêque de Lincoln, au XIIe siècle.

L'*Ordinarium Cartusiense* suppose bien aux corporaux cartusiens des dimensions considérables (2); car non seulement la partie postérieure (appelée aussi supérieure) doit se rabattre sur le calice, mais la partie antérieure (ou inférieure) peut encore parfois se replier : « *Quod si nimis longum fuerit ipsum Corporale, replicanda etiam erit aliquantulum pars inferior...* »

Le Chartreux fait la consécration et même l'élévation du Précieux Sang en élevant un peu le calice, sans abandonner le corporal, qu'il

1. La cathédrale de Lyon a gardé ce rit, mais seulement pour les solennités. La liturgie des Chartreux est, en grande partie, la liturgie lyonnaise du XIe siecle. Les Chartreux firent aussi des emprunts aux liturgies de Reims, de Grenoble, de Laon, et à de très anciens rits monastiques.

2. Sur cet usage, voici ce que dit l'*Ordinarium cartusiense*, (édition de 1869, la dernière, presque identique à l'édition primitive de 1582) : « *Debet autem expandi in longum, et superior pars ejus plicari versus Sacerdotem,* » — [*Sacerdos*] *ponit eum* [*Calicem*] *super Corporale in medio, et Hostiam ante Calicem quem postea superiore Corporalis parte cooperit,* » — voir pages 248, 251, 249, 265, 316.

1. Elle est reproduite dans la *Vie de saint Hugues*, par un religieux de la Grande Chartreuse, p. 318. — Montreuil-sur-Mer, Imprimerie Notre-Dame des Prés, 1890.

retient entre les doigts [non consacrés] et le bord postérieur du calice (1).

Lorsqu'on renouvelle les Saintes Espèces, il nous est prescrit de placer le ciboire à droite, entre le corporal et le voile qui recouvre le missel ; c'est-à-dire en dehors du corporal, parce que les Hosties du ciboire sont enfermées elles-mêmes dans un petit corporal.

Fig. 5. — Agnus Dei, purificatoire des Chartreux.

4° *Symbolisme.* — Le pape saint Sylvestre, au commencement du IVe siècle, explique le symbolisme du corporal. En effet, d'après ce pontife, on ne doit consacrer le corps du Sauveur que sur des voiles de lin, et non sur du coton ou de la soie, *afin de représenter les suaires de lin qui enveloppèrent le Divin Crucifié après sa mort.*

Dans la primitive Eglise, le linge sacré sur lequel on célébrait les Saints Mystères représentait le linceul du Christ non seulement par l'emploi de la matière, qui était une toile blanche, mais encore par ses dimensions, puisque ce linge couvrait le dessus de l'autel presque tout entier.

Depuis le XVIIe siècle les corporaux, dans le rit romain, n'ont plus en tous sens que $0^m,050$ environ.

Leurs dimensions sont plus notables dans la liturgie des Chartreux, où, moins grands de nos jours que dans le passé, ils atteignent encore, parfois, $0^m,936$ de longueur sur $0^m,525$ de largeur.

Le précieux corporal de la Valsainte, par ses dimensions considérables, rappelle donc, avec plus de vérité que les petits corporaux modernes, le suaire de notre Divin Sauveur.

IIo Agnus Dei. — Les Chartreux ont conservé l'usage très ancien d'un linge sacré, *(fig. 5)*, qui a porté différents noms. Il s'appelle, dans les statuts de 1259 (1) *manutergium;* dans le « Cœrimoniale Majoris Cartusie », manuscrit du XIVe siècle (2), *Agnus Dei;* dans l' « Ordinarium Cartusiense », imprimé en 1582, *mantile* (3). Mais c'est la dénomination d'*Agnus Dei* qui a prévalu et qui est encore usitée de nos jours.

Ce linge a la forme et les dimensions d'un manuterge, sauf qu'à la partie supérieure l'étoffe est plissée ; les plis sont réunis dans un gousset triangulaire, surmonté d'une boucle. Celle-ci permet au servant de suspendre à la crédence ou de présenter au célébrant le linge sacré. Car, si le servant n'est point dans les ordres majeurs, il ne peut pas toucher l'*Agnus Dei*, mais seulement la boucle et le gousset triangulaire.

L'*Agnus Dei* n'exclut ni le manuterge du *lavabo*, ni le purificatoire ordinaire placé près du corporal, ni le vêtement sacré qui était au IXe siècle un simple mouchoir, et qui est devenu le

1. « *Cum dicit :* accipiens et hunc, etc., *accipit Calicem utraque manu, eumque elevat, primum retractis Corporalibus, et restrictis inter digitos et oram Calicis ne decidant.* » Il est intéressant de constater que l'*Ordinarium* emploie 17 fois le mot *Corporale*, au singulier, pour indiquer le corporal, et deux fois seulement le pluriel *Corporalibus*, qui désigne, d'une manière précise, non pas plusieurs corporaux, mais seulement la partie supérieure du corporal qui recouvre, *en formant des plis*, le calice.

1. *Statuta antiqua*, I, c. 41, n. 34. « Manutergio quo tergitur post *Agnus Dei.* »

2. « Pannus qui dicitur *Agnus Dei* », page 21 d'une copie faite par l'auteur ; l'original ayant été égaré au siècle dernier, il en reste différentes copies.

3. L'expression a été conservée dans la dernière édition de l'*Ordinarium*, Gratianopoli, Baratier, 1869, cap. XXVII, n. 12 ; cap. XXIX, n. 18, 20.

manipule actuel à partir du commencement du Xe siècle.

L'*Agnus Dei* sert de purificatoire supplémentaire; il paraît sur l'autel seulement aux secondes ablutions, quand le chœur doit entonner le second *Agnus Dei* (1); d'où lui vient son nom.

Ce linge est marqué d'une petite croix. Pour les jours fériaux, il n'a aucune ornementation. Aux solennités, il a, parfois, comme bordure une jolie dentelle, qui garnit, tantôt le bas, tantôt trois côtés, comme sur notre modèle, tantôt l'objet entier, y compris le triangle (2).

III. Appendice.

Bien que la *nappe d'autel*, la *nappe de communion*, l'*amict* et le *cingulum* soient, ordinairement en lin, on ne les appelle point linges sacrés. Cette dénomination est réservée aux linges qui touchent la Sainte Hostie et le Précieux Sang. Ceci une fois rappelé, nous dirons un mot des objets liturgiques précités, en indiquant leur usage dans l'Ordre des Chartreux.

Io Nappe d'autel. — Selon notre rit, la nappe d'autel doit, (au moins pour le maître-autel), retomber de chaque côté, pendant la célébration de la Sainte Messe; il est prescrit au diacre d'en relever l'extrémité, du côté de l'épître, pour s'en servir de nappe de communion, ou bien de se présenter avec un voile huméral, dont il tient à deux mains l'un des bords.

IIo Nappe de communion. — En règle presque absolue, nous n'avons pas de balustrade ou de grille de communion, mais devant ceux qui s'approchent de la Table Sainte pour une communion générale, le diacre et le sacristain déroulent une nappe. Au fur et à mesure qu'on la retire, on fait circuler un calice, rempli de vin non consacré, pour l'ablution.

1. « Cum Sacerdos aqua digitos abluit, incipitur *Agnus Dei*. » (Statuta antiqua, Pars I, c. XLIII, n. 53).

2. A la Chartreuse de Dijon, l'inventaire dressé en 1791, mentionne « onze *Agnus Dei* garnis en dentelle ». C. Monget, *La Chartreuse de Dijon*, t. III, p 67 — Tournai, Imprimerie Notre-Dame des Prés, 1905.

IIIo Amict. — L'amict offre aujourd'hui chez nous les mêmes dimensions que celui de saint Hugues, évêque de Grenoble au XIIe siècle (1). Il enveloppe le capuchon qui se rabat sur la chasuble, pendant la Sainte Messe.

Nous avions, autrefois, l'usage des *amicts parés*, c'est-à-dire garnis d'un *orfroi* (2), tel que celui qu'on distingue sur l'amict porté par saint Hugues de Lincoln, dans la fresque mentionnée plus haut.

Cette ancienne tradition n'est point perdue; car actuellement encore, au moins pour les fêtes, notre amict est orné d'une dentelle, qui couvre, d'une façon gracieuse, le bord du capuchon (3).

IVo Cingulum. — Dans la liturgie cartusienne, le *cingulum*, ou cordon employé pour relever l'aube, a une longueur totale de $2^{m},16$ environ. Il se termine par un gland à chaque extrémité. Ce cordon ne doit pas se nouer, mais on le fixe autour de l'aube par le moyen de deux petits rubans, cousus au cordon et qui se nouent par devant. Chaque extrémité du cordon tombe devant le genou, à la naissance des rubans.

Ce dispositif rappelle (4) celui que l'on voit sur une miniature du XIe siècle, dans un manuscrit de la bibliothèque de Troyes (5), et sur l'aube de saint Hugues de Lincoln, dans la fresque dont nous avons déjà parlé deux fois.

Le *cingulum* des Chartreux est identique à celui du rit ambrosien.

Dom Louis-Marie de Massiac.

1. *Revue de l'Art chrétien*, novembre 1905, p. 406.

2. Pièce de broderie d'or et de soie, ou simplement de brocart, décorant des vêtements sacrés.

3. L'inventaire de 1791, à la *Chartreuse de Dijon*, signale « *trente-trois amicts toile fine, tous garnis en dentelles de différentes valeurs* ». (Ouvrage cité, t. III, p. 68).

4. Nous ne pouvons affirmer que l'analogie, et non l'identité; car, sur la miniature, le mode d'attache du cordon reste invisible.

5. Le R. P. Braun la reproduit dans son ouvrage : *Die priesterlichen Gewänder des Abendlandes*, p. 46, publié dans les *Stimmen aus Maria Laach*, XVIII Ergänzungsband, Heft 71.

Tous nos remerciements à M. l'abbé Steffens et à M. Leitschuh, professeurs à l'Université de Fribourg, ainsi qu'au R. P. Braun et à M. L. de Farcy, pour les éclaircissements qu'ils ont eu l'obligeance de nous communiquer.

Basilique de Notre-Dame de la Treille à Lille.

VEC une constance quasi héroïque dans les conjonctures actuelles, les catholiques Lillois poursuivent l'œuvre de l'édification de la nouvelle cathédrale du Nord. Un doute est né sur une question relative au mode d'exécution de ce remarquable édifice. Les promoteurs ont fait au Rédacteur de la *Revue de l'Art chrétien* l'honneur de le consulter. Selon le désir des intéressés, nous publions la lettre qu'il a reçue et le rapport qu'il a fourni.

Lille, 27 mars 1908.

T. H. Maître,

C'est un avis que je viens solliciter de votre haute compétence, au nom du conseil d'administration de la *Société de N.-D. de la Treille*. Puis-je me permettre de vous exposer brièvement le point sur lequel il est divisé momentanément ? En votre qualité de Rédacteur de la « *Revue de l'Art chrétien* », vous étiez désigné pour trancher la question : on a été unanime à le reconnaître et à accepter d'avance votre décision.

Il s'agit des sacristies de la Basilique N.-D. de la Treille, prévues par l'architecte Leroy sur le côté méridional de l'édifice et tout à fait remarquables, croyons-nous, comme morceaux d'architecture. Nous sommes tous d'accord par conséquent, pour les lignes et le style de ces sacristies et dépendances, *mais quels en seront les matériaux ?* Voilà la question.

Ces bâtiments accessoires seront-ils *entièrement* construits en pierre de Soignies, ou bien le seront-ils *partie en briques, partie en Soignies ?* Ce sont là les deux opinions.

Les uns prétendent que l'unité de l'œuvre exige que *les mêmes matériaux* soient employés pour les parties principales comme pour les parties accessoires de la future cathédrale ; les autres soutiennent que les dépendances d'un édifice somptueux doivent être plus modestes et qu'il suffit de rappeler la richesse des matériaux qui le constituent en les employant çà et là pour faire ressortir quelques points plus intéressants de ces bâtiments accessoires.

Poussant plus loin leur idée, les partisans de ce système estiment que la construction du transept (non encore commencée) pourrait se faire, *partie en Soignies, partie en briques*. Il est vrai que tout le chœur de la Basilique avec ses cinq chapelles absidales, dont on admire la superbe ordonnance, est entièrement construit en pierre de Soignies, mais c'est là la portion la plus auguste de la future cathédrale de Lille, celle où les saints mystères sont célébrés chaque jour, celle où la statue miraculeuse de notre Madone est vénérée. Dès lors, rien de plus légitime que d'exprimer tant au dehors qu'au dedans, par des matériaux de prix, le respect et la dévotion des fidèles.

Quant au transept, il abritera dans ses flancs les foules humaines pour les heures des offices et ne semble pas demander une dépense aussi importante que le chœur, le sanctuaire et les chapelles rayonnantes.

D'où les deux questions, très honoré Maître, que je serais heureux, si c'est possible, de voir traitées ou tout au moins résolues dans « *l'Art chrétien* », pour l'édification de tous vos lecteurs en général, et des administrateurs de N.-D. de la Treille en particulier :

1°) Les sacristies d'une basilique jusqu'ici construite en pierre de Soignies (dont le mètre cube brut nous revient à 100 fr. et à 300 fr. quand il est sculpté) doivent-elles être construites également en pierre de Soignies, ou bien peuvent-elles l'être simultanément, dans la proportion de 50 à 60 %, avec la brique rouge du pays ?

2°) Le transept et les nefs d'entrée d'une cathédrale XIIIe siècle peuvent-ils être construits avec des matériaux moins riches que le chevet de la même cathédrale uniquement édifié en pierre de Soignies ?

Tel est le mandat qui m'a été confié par notre conseil d'administration auprès de vous.

Je vous prie de daigner agréer, etc...

Chanoine H. VANDAME,
chapelain de N.-D. de la Treille.

RAPPORT.

Le Conseil d'Administration de la Société de N.-D. de la Treille, préoccupé de réduire le coût considérable de la nouvelle cathédrale et en même temps de proportionner la richesse des différentes parties de l'édifice à l'inégale noblesse de leur destination respective, s'est demandé s'il n'y aurait pas lieu de remplacer, dans certains parements extérieurs la pierre de taille par la brique.

La question se pose pour les nefs encore à construire de la cathédrale et ensuite pour la sacristie.

En ce qui concerne l'église, le chœur est construit en pierre de Soignies. « Mais, observe-t-on, c'est la portion la plus auguste de la future cathédrale de Lille, celle où les saints mystères sont célébrés chaque jour, celle où la statue miraculeuse de Notre-Dame est vénérée. Dès lors, rien de plus légitime, que d'exprimer tant au dehors qu'au dedans, par des matériaux de prix, le respect et la

dévotion des fidèles. Quant au transept, il abritera dans ses flancs les foules humaines pour les heures des offices, et ne semble pas demander une dépense aussi importante que le chœur et le sanctuaire et les chapelles rayonnantes ». Telle est l'idée mise en avant.

Réponse. — La distinction ainsi formulée entre les différentes parties de l'église me paraît forcée; elle est d'ailleurs visiblement suggérée par une préoccupation d'ordre économique. En réalité, il est plus naturel de rechercher l'unité du vaisseau et d'envisager la solidarité de ses parties dans une commune destination, dans l'ensemble qui constitue la *maison du Seigneur*. Sans doute, il est juste de marquer la prééminence du chœur, qui s'affirme, dans le plan français, même à l'extérieur, par le développement magnifique du déambulatoire et de sa couronne d'absidioles. La gradation est accentuée en outre par le détail des sculptures et la multitude des fenêtres qui ajourent le rond point. Cette progression dans les effets prestigieux de l'ordonnance architecturale sera encore accentuée plus tard par la richesse croissante des nefs vers le chœur, des peintures murales et des vitraux, par la splendeur du mobilier du chœur, etc. Cet entraînement de la pensée vers le sanctuaire est utile surtout à l'*intérieur:* c'est pour les fidèles présents aux offices qu'il importe que la gradation dans la richesse d'aspect s'accuse de manière à favoriser le sentiment d'adoration.

Mais ce serait exagérer en tous cas cette expression et dépasser le but raisonnable, que d'accuser au dehors, par une différence marquée *jusque dans l'appareil de la construction*, des distinctions qui ne doivent s'exprimer qu'en nuances et de manière plutôt discrète.

Si le départ proposé plus haut entre les matériaux des murs était réalisé, le public se tromperait certainement sur l'intention du constructeur; il déplorerait que l'église, commencée toute en pierre par le chœur, n'ait pu être terminée dans les mêmes matériaux. Ou plutôt il ne s'y tromperait pas, et il sentirait tout de suite que l'expression symbolique n'a été que le prétexte d'un parti suggéré, en réalité, par des raisons d'économie.

D'ailleurs, les anciens, dont il est judicieux de suivre les exemples en une œuvre empreinte d'art traditionnel comme la cathédrale de Lille, ont toujours réalisé l'unité dans le vaisseau de l'église, qu'ils ont envisagé en bloc comme un édifice sacré dans toutes ses parties, prodiguant les splendeurs du décor sculptural non seulement au chevet et au sanctuaire, mais souvent plus encore peut-être au frontispice, à l'entrée, à telle enseigne que les portails sont de beaucoup les parties les plus brillamment décorées des grandes cathédrales. Aussi aucun des grands artistes qui sont entrés en lice dans le célèbre concours d'où est sortie la conception du monument qui nous occupe, au moins aucun des lauréats de ce concours, n'avait compris la basilique autrement que comme un ensemble harmonieux et *uniforme dans sa structure générale*. M. Leroy, l'auteur des plans définitifs, en avait également fait un organisme unique, en quelque sorte poussé d'un jet, et cette unité de son œuvre est un de ses mérites essentiels.

L'idée de traiter partiellement en briques les murs de l'église basse serait donc contraire aux traditions anciennes, ainsi qu'au sentiment artistique; elle n'aurait pas même le mérite d'exprimer par d'assez justes nuances les particularités de la destination des diverses portions de l'église. Mais elle aurait par contre un inconvénient des plus graves, ce serait de dénaturer la conception de l'architecte.

Certes les droits de l'artiste ne sont pas absolus, l'architecte travaille pour l'édifice et l'édifice n'est pas fait pour l'architecte. Moi-même ces derniers jours, j'ai élevé la voix publiquement à l'encontre d'un confrère éminent mais intransigeant, qui voulait sacrifier l'esthétique d'une capitale et les intérêts d'une industrie nationale à son culte pour une couleur de pierre, ou du moins à ses prédilections personnelles pour une expression déterminée de style. Ici, au contraire, je signale le danger qu'il y a, au point de vue de la réussite d'une grande œuvre, à modifier d'une manière radicale les moyens d'exécution prévus par l'auteur des plans. Il s'agirait à présent de toucher profondément non seulement à l'unité de l'œuvre, mais encore à son degré de noblesse, il serait question d'admettre pour certaines parties un matériau vulgaire, de transformer leur physionomie extérieure en introduisant des matériaux *contrastants* au lieu de matériaux uniformes. Il y a plus, et c'est le côté le plus fâcheux de la solution proposée, il s'agirait de troubler profondément la structure même de l'édifice. En effet, autre chose est, au point de vue de la constitution intime d'un édifice, de l'ériger en maçonnerie *homogène* de grand appareil, ou bien, comme disent les architectes, en maçonnerie *mixte*, en associant de petits et faibles matériaux avec d'autres plus robustes.

En réalité, il y a deux manières d'associer la brique à la pierre de taille. La première, trop usitée en Belgique et dans le Nord de la France, et qui imprime un caractère prosaïque à des constructions cossues, consiste à dessiner les façades comme pour être faites tout en pierre de taille, sauf à remplacer purement et simplement, dans le gros œuvre, la pierre par la brique. Sur le fond relativement sombre du parement en briques se détachent crûment les cordons et les corniches, les chaînes et les encadrements des baies. C'est une manière utilitaire, brutale, antiartistique.

L'autre manière est celle des anciens. Ceux-ci n'ont pas reculé devant l'emploi de la brique, même pour les cathédrales. L'architecture lombarde, si monumentale, est une architecture de brique. L'Allemagne et l'Espagne ont produit des chefs-d'œuvre en ce genre. Le Languedoc est couvert d'églises en briques, St-Sernin de Toulouse est un superbe édifice, et la cathédrale d'Albi, tout en briques même au dehors, est un des beaux monuments de France. Nous-mêmes sommes fiers de l'architecture en briques de Bruges et de la Flandre maritime. De son côté l'école brabançonne se distingue par une union

intime, savoureuse, pleine de style, de la brique et de la pierre blanche.

Mais dans ces différents styles on a fait de la brique un usage véritablement artistique, en créant des *formes architectoniques appropriées à son emploi.* Les lignes maîtresses de la construction se sont modifiées en conséquence de l'intervention de ce menu matériau, soit dans des maçonneries homogènes comme les roses façades de Bruges, soit dans des maçonneries mixtes, comme les jolies constructions de l'ancien Brabant. En général l'architecture belge tire ses caractères et son style, de l'emploi plus ou moins parcimonieux de la pierre combiné avec celui de la brique, dans un appareil approprié de petite hauteur et dans des formes en quelque sorte aménuisées

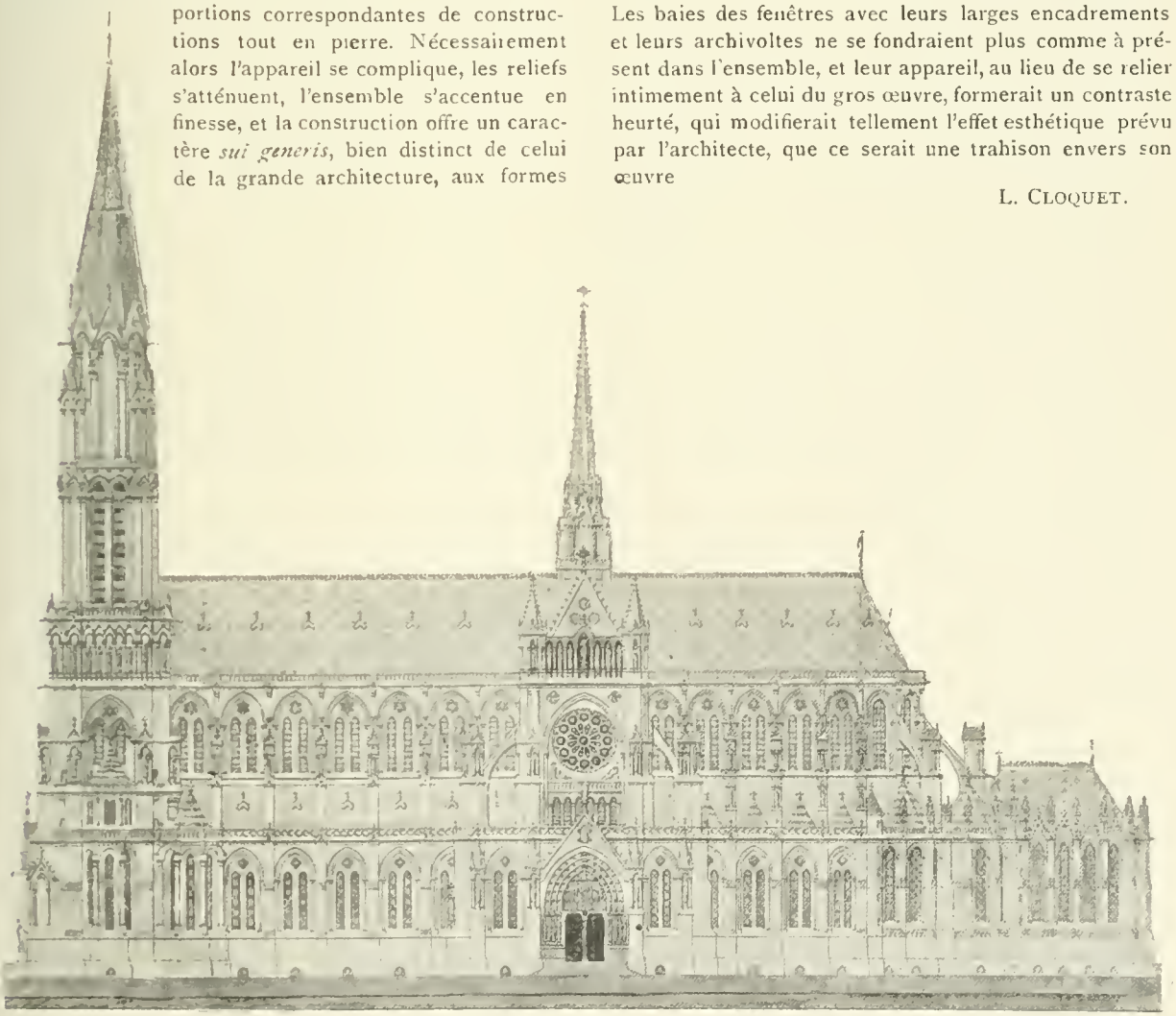
Quand l'utilisation de la brique entre dans une maçonnerie mixte vraiment artistique, tout le parti architectural s'en ressent; le mélange des matériaux devient intime, et la pierre, de son côté, est astreinte à des allures particulières ; elle prend un rôle tout autre que dans les portions correspondantes de constructions tout en pierre. Nécessairement alors l'appareil se complique, les reliefs s'atténuent, l'ensemble s'accentue en finesse, et la construction offre un caractère *sui generis*, bien distinct de celui de la grande architecture, aux formes plus plantureuses, aux généreuses saillies, qu'engendre l'exclusif emploi de la pierre de roche ; architecture qui est celle des grandes cathédrales du Nord de la France, et qui est magnifiquement développée dans la cathédrale de Lille, telle qu'elle a été conçue et en partie édifiée.

Si l'on voulait donc introduire la brique dans les parements extérieurs de cette belle cathédrale, toute la composition architectonique devrait être réétudiée en conséquence. Un grand artiste serait certes capable de réaliser dans ces données une composition fort belle, peut-être mieux appropriée au terroir de la cité flamande ; mais ce serait une œuvre nouvelle, qui se juxtaposerait sans harmonie au chœur élevé sur le noble plan de M. Leroy.

***

Pour celui qui a saisi l'importance de ces dernières considérations, il est évident que l'introduction de la brique dans les fonds des parements extérieurs ne dénaturerait pas moins la sacristie que l'église elle-même. Les baies des fenêtres avec leurs larges encadrements et leurs archivoltes ne se fondraient plus comme à présent dans l'ensemble, et leur appareil, au lieu de se relier intimement à celui du gros œuvre, formerait un contraste heurté, qui modifierait tellement l'effet esthétique prévu par l'architecte, que ce serait une trahison envers son œuvre

L. Cloquet.



Mélanges.

Hollande. — Tendances en art chrétien.

M. J. J. Graaf publie dans *De Katholiek* (1), une étude facilement rédigée et très intéressante à lire. Sous le titre *Van kerkbouwstijlen en eischen van onzen tijd*, il fait connaître les tendances esthétiques qui se manifestent en Néerlande dans la construction des églises, et justifie ses préférences pour l'école qui se rattache à l'architecture et à l'art du moyen-âge.

Utrecht est le centre de rayonnement de cette école, ses membres sont groupés dans la *Bernulphusgilde*, les noms de Alberdingk Thijm, Cuypers (père), Schaepman, Tepe, Van Heukelum caractérisent ses tendances.

Jusque dans ces derniers temps l'école d'Utrecht, qui veut faire revivre les traditions artistiques de la fin du moyen-âge, éteintes en Néerlande depuis la Réforme, était, peut-on dire, la seule école néerlandaise d'art chrétien Favorisée par le rétablissement de la hiérarchie épiscopale en 1853, et par un renouveau d'esprit catholique, elle a produit et produit encore dans divers domaines des œuvres de valeur. On retrouve chez elle tantôt des inspirations rhénanes, tantôt une certaine liberté d'allures, qui s'explique par l'éducation assez libre de ses artistes et la rareté de modèles anciens dans le pays.

Cependant depuis une vingtaine d'années un courant nouveau, qui n'est pas indépendant d'un mouvement néo-littéraire, s'est manifesté dans le sein même de la société.

Certains artistes, — Jan Stuyt, Cuypers fils, Kalf et Molkenboer sont à citer ici en première ligne, — estimèrent que les traditions gothiques ne pouvaient exprimer suffisamment la pensée contemporaine, ni satisfaire aux exigences religieuses de notre temps. Ils rejetèrent les *styles historiques* et prétendirent qu'une œuvre d'art doit chercher à avoir du *caractère*, sans s'inquiéter des questions de *style*.

Il règne, semble-t-il, quelque confusion dans cette théorie. Le style bien compris est essentiel au caractère artistique de toute œuvre, à moins qu'il ne soit ce caractère même.

Cependant les théories nouvelles ont inspiré des œuvres remarquables, malgré les reproches auxquels elles ont prêté : citons la cathédrale de Haarlem et Saint-Jean de Bois-le-Duc.

M. Graaf prend surtout à parti certains principes émis par la jeune école touchant la construction des églises. Diverses raisons rendent, prétend-elle, les *styles historiques*, le gothique en particulier, inaptes à répondre aux besoins religieux contemporains.

Grâce à notre civilisation compliquée, la silhouette, l'extérieur d'une église devra s'accommoder à des milieux très divers : vieux coins d'anciennes villes, riches quartiers neufs, faubourgs manufacturiers, paisibles villages ruraux, petits centres industriels. D'autre part la destination des églises a beaucoup changé : de nos jours les offices doivent être célébrés sous les yeux de tout le peuple et la prédication a acquis une importance capitale.

Il faut donc des sanctuaires bien en vue pour l'assemblée tout entière, il faut, dans la mesure du possible, supprimer les colonnes, il faut mettre en honneur le plan rayonnant.

M. Graaf a remarqué que les artistes novateurs n'ont pas toujours appliqué leurs propres principes. St-Jacques de Bois-le-Duc, édifié dans un vieux centre, à proximité d'une vieille et superbe cathédrale, ne cherche nullement à s'harmoniser avec son milieu.

D'ailleurs les principes émis sont-ils tous bien établis? Est-il vrai que le sacrifice avait toujours un caractère plus mystérieux autrefois que de nos jours? Au XVe siècle cependant chaque corporation possédait sa chapelle et parfois un autel était adossé à chaque pilier de l'église. Et l'enseignement oral, est-il plus important maintenant, qu'à une époque où les livres étaient rares et l'instruction moins générale?

Le moyen-âge connaissait la plupart des exigences modernes de nos édifices religieux et il a su parfaitement les comprendre. Il a construit sur plan rayonnant des édifices comme Notre-

1. 1908, t. CXXXIII, pp. 1-12 ; 81-109.

Dame de Trèves, il connaissait les églises à nef unique et à épine centrale de colonnes. S'il a, comme toutes les autres époques, accordé ses préférences au plan basilical à trois nefs, c'est qu'il y trouvait le meilleur moyen de satisfaire aux exigences liturgiques de grandes communautés chrétiennes.

Si on le veut on pourra donc modifier, perfectionner même, les données acquises pour la construction des églises, mais rien ne justifie une rupture radicale avec les traditions du passé.

La description sommaire des églises modernes de dix doyennés du diocèse d'Utrecht(1), montre que les architectes moyen-âgistes de Hollande n'ont pas répondu trop mal aux problèmes qui leur étaient posés (2).

R. M.

Claus Sluter.

M. A. Pit dans un article du numéro de janvier 1908 de *Onze Kunst* cherche à établir que la tendance de l'art de Sluter à rompre avec l'art conventionnel de ses contemporains, à s'inspirer de la nature et à donner ainsi une vie véritable tant aux formes du corps qu'aux draperies, se remarque déjà à un certain degré dans quelques œuvres antérieures de peu d'années aux travaux de Sluter et que le grand artiste a peut-être connues. Il signale notamment les bas-reliefs de la tombe de Jean de Polanen de l'église de Breda, mort en 1384, et les statuettes de la tombe du comte Adolphe VI, mort en 1394, à Clèves. (Cf. *Bull. 35 de la Gilde de St-Thomas et de St-Luc*, p. 64). M. Pit pour rendre plus certaine l'origine gueldrienne de Claus Sluter reproduit un sceau de 1384 d'un Guillaume Sluter, abbé de Mariënweerdt (Gueldre) dont la figure qui y est représentée est plus naturelle que la plupart des figures contemporaines et n'est pas sans analogie avec certaines statuettes en bois de la même époque des stalles du chœur de l'église de Zaltbommel non loin de Mariënweerdt. Chose curieuse, à Zaltbommel on rencontre, à la fin du XIVe siècle plusieurs fois le nom de Van den Werve ou de Werva sur la liste des échevins. Ce sont là des faits bien intéressants et qui peuvent contribuer à jeter quelque lumière sur l'histoire encore bien incertaine de Claus Sluter et de son élève. Pour étudier l'œuvre du grand sculpteur et en connaître la genèse, il serait utile d'examiner les restes des sculptures du XIVe et du XVe siècle qui se trouvent encore en Gueldre et dans la partie attenante de la Prusse.

A. DE CEULENEER.

1. D'après l'ouvrage en cours d'impression : *De katholieke Kerken in Nederland.*

2. Aux excellentes observations de M. J. J. Graaf, nous ajouterons que nous ne pouvons nous défendre de l'impression, que les distingués protagonistes du modernisme dans l'art néerlandais, sacrifient, inconsciemment sans doute, le respect de l'auguste tradition catholique à une tendance peu orthodoxe, alors qu'ils insistent en faveur du plan rayonnant, qui s'adapte si spécialement aux convenances du culte protestant, alors qu'ils ont l'air de considérer plutôt comme surannées « les formes romaines de l'art national », entendant par là celles de l'art antérieur à la Réforme

L. C.

Orient ou Byzance.

NOUS avons dit quelques mots récemment, dans une étude sur l'art byzantin, des théories nouvelles dues surtout à M. Strzygowski, qui font entrer la question byzantine dans une nouvelle phase, en montrant l'activité initiatrice de l'Orient aux premiers siècles chrétiens. L'art de Séleucie, d'Antioche, d'Alexandrie se répandit sur le monde méditerranéen, y compris Rome, et se fit sentir jusqu'au moyen-âge. Après avoir résolu comme on sait la question « Orient ou Rome », M. Strzygowski va plus loin. L'étude des miniatures d'un psautier serbe (1) le mène à un partage d'influence entre l'Orient ou Byzance. Nous ferons connaître les résultats de ces recherches en résumant une excellente notice de M. L. Brehier (2).

L'œuvre capitale du savant hongrois a été l'étude de la façade du palais de Mschatta, découverte en 1873, par Tristram et transportée à Berlin en 1904 ; il y a découvert le mélange d'éléments hellénistiques et iraniens dans la capitale des Séleucides. L'influence de l'art mésopotamien en Syrie avait été révélée par les découvertes de

1. *Die Miniaturen des Serbischen Psalters.* (V. à l'*Index bibl.*)

2. *Orient ou Byzance*, dans le *Revue archéologique*, t. II, 1906.

la citadelle d'Amman (Philadelphie) (1) et de la ville justinienne de Resâfa (Sergiopolis), due à M. Chapot, en 1901 (2). Les sources égyptiennes ont été mises en lumière par M. Gayet à Antinoé, par M. Clédat à Baouit (1901-1902). Les explorations du Deïr-el-Abiad, du Deïr es-Souriani, et du sanctuaire de Saint-Ménas, dont notre *Revue* s'est amplement occupée ont permis d'étudier la transformation de l'art hellénique d'Alexandrie en art copte.

En Asie Mineure, les explorations de Smirnov (1895), de Crowfoot (1900), de la *Société scientifique de Prague* et de l'*Institut archéologique russe* de Constantinople (1902), le voyage de miss Lowthian Bell en Cilicie ont ajouté un nouveau domaine à ceux de l'histoire de l'art. Les travaux de M. Diehl sur Saint-Luc, de M. G. Millet à Daphni, Mistra, Trébizonde, de M. Laurent à Delphes, de M. P. Perdrizet à Serres, l'étude des mosaïques de Rahrié-Djami et des fresques de Sta Maria Antiqua à Rome (1900) ainsi que du cimetière de Commodilla (1903) ont fait la lumière sur l'art byzantin et montré l'invasion à Rome des influences orientales au VIe et VIIe siècles. On commence à voir clair dans les communications entre l'Orient et l'Occident du IIIe au VIIIe siècle. Au début de cette époque l'hellénisme implanté en Orient par Alexandre a fléchi devant la renaissance orientale ; c'est mélangé à cette dernière, que les colonies syriennes l'ont importé jusqu'en Occident et chez les Slaves.

Le psautier serbe précité révèle une origine syrienne une survivance de l'art hellénistique oriental dans son style et son iconographie. D'ailleurs le fondateur de la dynastie serbe, Étienne Nemanja (1122-1136), eut autant de rapports avec le mont Athos qu'avec Byzance, et les tsars de Serbie se rattachent le plus possible aux chrétientés de Syrie.

Si le courant assyrien a pu inspirer un miniaturiste serbe du XVe siècle, l'art byzantin, à plus forte raison, n'a pu échapper à cette influence, qui se montre à Kahrié-Djami. Des monuments relativement récents, considérés comme des types byzantins, ne sont que des copies d'origine syriaque du Ve siècle. Si l'empire byzantin fut la continuation de l'empire romain, l'art byzantin fut une survivance de l'art oriental. Cette théorie va désormais expliquer bien des choses incomprises jusqu'ici dans d'anciennes miniatures à allures archaïques. M. Clédat a trouvé le type de Pantocrator sur les fresques de Baouit ; la crucifixion de l'Évangile de Rabula est de composition égyptienne. L'iconographie byzantine doit à l'Orient ses motifs favoris comme la *Panagia Hodegetria*, et ses magnifiques anges, etc C'est à l'art syrien hellénistique qu'il faut rattacher les miniatures de Grottaferrata et du Mont-Cassin, aux décors zoomorphes, et les décors carolingiens du même genre. L. C.

1. Dieulafoy, *Voyages en Perse*.
2. *Bull. de corresp. hellénique*, 1903.

Tapisserie dite du Baptiste.

(Voir la planche ci-contre).

NOUS avons donné dans notre livraison antécédente la traduction d'une étude de M. Elias Tomo y Monso sur les plus belles des célèbres hautelisses conservées à la cour royale d'Espagne, dont on doit probablement attribuer les cartons à Van Orley. Nous en donnons un spécimen extrait des *Museos y archivos* de Madrid (1). Cette pièce admirable, chef-d'œuvre entre tous les produits de l'art décoratif appartenant à la transition entre l'art gothique et celui de la Renaissance, représente les *Adieux de S. Jean-Baptiste* à sa famille qu'il quitta pour se consacrer à la pénitence et se retirer dans le désert. On y admirera une mise en scène pittoresque et attendrissante, un groupement de scènes simultanées qui synthétisent toutes les péripéties d'un épisode de la vie du Précurseur ; les attitudes des personnages de chaque groupe sont aussi expressives que nobles ; une remarquable clarté s'observe dans l'action de chaque figurant ; la noblesse des figures n'a d'égales que la distinction et la richesse des costumes ; une pondération soutenue de la distribution de ce tableau si complexe l'empreint d'une magnifique unité ; ajoutons à cela des artifices de perspective conventionnelle qui sont le triomphe d'une mise en scène toute décorative ; enfin un accent de style qu'on n'a jamais dépassé. Encore manque-t-il à notre

1. D'après une phototypie de MM. Hauser et Menet à Madrid.

reproduction le prestige extraordinaire d'un coloris chatoyant et harmonieux, et de ces couleurs vibrantes par lesquelles la technique de la hautelisse s'élève, à certains égards, au dessin des procédés ordinaires de la peinture. Accessoirement les détails sont exquis de naturel et d'un

Les Adieux de saint Jean-Baptiste. — Tapisserie du musée de Madrid.

sentiment idéal. La grâce des figures, l'élégance des poses, le réalisme du petit chien, la vie des plantes fleuries qui émaillent le sol sont d'un charme extrême. Enfin les costumes sont des plus intéressants au point de vue archéologique.

L. C.

Correspondance.

France.

Nancy, le 4 avril 1908.

DANS son dernier fascicule, la *Revue de l'Art chrétien* a ouvert une intéressante discussion sur une question d'iconographie qui se rapporte au Christ. A la cathédrale de Cahors, le portail nord offre un tympan où une scène considérable est représentée; des scènes analogues se rencontrent ailleurs en France, en Espagne, en Allemagne. On était généralement d'accord pour y voir une figuration symbolique de l'Ascension. Mais voici qu'une opinion nouvelle s'est produite : elle propose d'y reconnaître le Triomphe de l'*Agnus Dei*, inspiré par l'Apocalypse. Je crois devoir m'en tenir à l'explication traditionnelle et me rallier aux arguments très sérieux exposés par M. P. Mayeur. Il me semble que ces arguments sont corroborés par ce que, dans le même fascicule, M. G. Sanoner dit de l'Ascension à propos de *La Vie de Jésus-Christ racontée par les imagiers du moyen âge sur les portes d'églises*.

Je trouve la même opinion formulée récemment par un de nos archéologues les plus versés dans l'histoire de l'art religieux médiéval, à l'occasion d'un tympan de la célèbre église Saint-Sernin de Toulouse. Il s'agit de la porte dite des Innocents, qui n'est pas homogène et dont l'ensemble ne doit pas être antérieur à la seconde moitié du XIIe siècle. Or, voici ce que dit M. J. de Lahondès et ce qu'il me paraît importer de reproduire :

« Le cintre est surhaussé et cette forme fut adoptée précisément pour qu'il pût envelopper un tympan. C'est l'Ascension qui y est représentée. Le Christ monte au ciel entouré de deux anges qui l'escortent et semblent l'aider à s'élever, comme au portail de Saint-Isidore à la cathédrale de Léon, datant du commencement du XIIe siècle, et de quatre autres qui l'adorent. Sur le linteau, les douze Apôtres redressent vivement la tête vers lui. Il est impossible de mieux traduire le *quid statis adspicientes in cœlum* des Actes des Apôtres. A côté d'eux, aux deux extrémités, deux anges ou deux hommes, les *duo viri* du texte, leur adressent les paroles du verset apostolique et l'un d'eux tient un phylactère où, sans doute, il était écrit. Des ondulations entre les deux scènes figurent les nuages au-dessus desquelles s'élèvent le Christ.

» Comment ne pas reconnaître dans toutes les précisions du texte des Actes la scène de l'Ascension, malgré l'assertion récente qu'elle n'aurait été représentée qu'au XIIIe siècle, et que des scènes analogues sur les portes romanes ou mêmes gothiques, comme celle d'Étampes, représentent plutôt le triomphe dans le ciel de l'Agneau de Dieu décrit dans l'Apocalypse (1) ?

» Un chapiteau du cloître de la Daurade, du XIIe siècle, conservé au Musée, montre le Christ montant au ciel dans une envolée superbe, entouré de deux anges qui s'adressent, avec un mouvement plein d'allure, à la Vierge et à trois apôtres (2).... »

L'objection tirée des scènes de ce genre où le Christ est assis ne me paraît point pouvoir faire difficulté. L'art des derniers siècles du moyen-âge était éminemment symbolique; les imagiers ont voulu montrer beaucoup moins la scène historique de l'Ascension de Jésus, que le sens mystique qu'elle a pour les fidèles : celui de son triomphe.

Je ne veux pas, du moins quant à présent, m'étendre sur ce sujet ; mais je ne puis me défendre d'exprimer cette observation : s'il s'agissait du triomphe de l'*Agnus Dei*, n'aurait-on pas figuré le Christ par un agneau, au lieu de le représenter sous sa forme humaine ?

Léon GERMAIN DE MAIDY.

1. « Voir pour les sculptures de la porte des Innocents, la photographie publiée dans les *Monuments du Sud-Ouest*, 2e fascicule, avec l'étude sur Saint-Sernin, par M. Anthyme Saint-Paul, et les *Chapiteaux de Saint-Sernin* (*Mémoire de la Société archéologique*, t. XVI, p. 258). »

2. *Bulletin de la Soc. archéol. du Midi de la France* (Toulouse), n° 37, p. 116, séance du 12 mars 1907.

Dijon, le 11 mars 1908.

Monsieur et cher Rédacteur,

Je lis dans le dernier fascicule de la *Revue*, p. 71, une note sur des sépultures du « moyen âge », mises au jour place des Cordeliers, à Dijon, en faisant des fouilles pour asseoir le monument d'Alexis Piron.

Ayant pu observer ces sépultures mise un instant au jour et tout aussitôt ensevelies à nouveau, pour le toujours des choses humaines et terrestres, je puis fournir à la *Revue* quelques renseignements à ce sujet.

Ces sépultures au nombre de cinq, mais il y en a sans doute d'autres analogues et du même temps dans les parties non fouillées du sol, sont orientées la tête à l'Est, les pieds à l'Ouest, et constituées par des sarcophages grossièrement formés de pierres brutes ou dalles, ce que l'on nomme en Bourgogne des *laves*. Il en résulte que l'intérieur était rempli de terre et que les ossements dissociés se sont émiettés au contact de l'air. Ainsi aucun crâne n'a pu être conservé.

Ces sépultures se trouvaient à $3^{m},50$ de profondeur dans une couche de sable dont l'épaisseur n'a pu être reconnue puisque la fouille n'est pas allée plus loin. Au-dessus était un lit épais de terre noire et onctueuse, manifestement de la boue solidifiée, et dans laquelle ne s'est rencontrée aucune parcelle pierreuse. On doit reconnaître ici un dépôt du torrent de Suzanne, qui, dévié à l'Ouest depuis, traversait la ville gallo-romaine, le *Castrum*, et débouchait précisément ici où il actionnait des moulins, ce qui impliquait un biez ou bief de retenue. Au-dessus de la terre noire, une couche de débris où abondaient les tessons de poterie rouge et de briques ; enfin le sol superficiel et récent portant le pavé.

Ces faits montrent que nous étions en présence de sépultures remontant au plus haut moyen âge, sinon même plus loin encore. Mais aucun objet manufacturé n'ayant été recueilli, et les crânes étant brisés, aucune observation précise n'a pu être faite et les plus habiles préhistoriens n'ont osé se prononcer. Votre tout cordialement dévoué.

H. Chabeuf.

Travaux des Sociétés savantes.

Société Nationale des Antiquaires de France. — *Séance du 18 février 1908.* — M. Enlart fait hommage au nom de M. le vicomte de Truchés d'une étude sur l'architecture romane de l'Autunois.

M. de Mély entretient la Société du prétendu portrait de Jeanne d'Arc conservé à Saint-Petronne de Bologne.

M. A. Blanchet communique des observations sur l'origine des armes de Milan qui dériveraient du mythe antique d'Opheltis. M. A. Mayeux suggère qu'elle pourrait procéder aussi d'une figure de Jonas.

Séance du 26 février. — M. J.-J. Marquet de Vasselot communique et commente un plat de faïence aragonaise du XVIe siècle, pièce très rare récemment acquise par le Louvre. M. Enlart compare cette pièce aux œuvres des potiers aragonais du duc Jean de Berry et à d'autres œuvres antérieures. M. de Mély croit au contraire, que sa technique indique une époque peu ancienne.

M. P. Monceaux communique et commente deux épitaphes chrétiennes du VIe siècle découvertes à Moleinas, en Tunisie.

M. R. Fage communique des remarques sur divers termes de charpentiers usités au XVe siècle en Limousin.

M. le Dr Gebhart communique des débris de verreries et de fours de verrier découverts près de Signes (Var).

Séance du 4 mars. — M. F. de Mély rend compte de fouilles qu'il a exécutées au Mesnil-Germain (Calvados) sur l'emplacement d'une fonderie de fer préhistorique.

M. le baron du Teil rend compte des observations de M. Steinmann sur le portrait de Michel-Ange, de la collection Chaix d'Est-Ange.

M. Héron de Villefosse rend compte des fouilles exécutées par le R. P. Delattre dans des sépultures puniques de Carthage.

Séance du 11 mars. — M. C. Enlart communique des documents sur divers objets d'orfévrerie toulousaine du XVIe siècle et une croix processionnelle découverte par M. l'abbé C. Durban à Aulignan, à inscription talismanique.

Séance du 18 mars. — M. le commandant Lefèvre des Noettes communique une étude sur les modèles et sur l'anatomie du cheval dans la statue équestre du Colléone, à Venise, par Verrochio. Il démontre que ce cheval hybride a des tares très graves, il est ensuite boiteux et bon pour la réforme. Les étriers artificiels ou sabots sont une mode antique qui s'est conservée jusqu'à Falcourt et qui se rencontre aussi au Japon.

Séance du 26 mars. — M. le comte de Loisne communique un mandement de Robert II d'Artois relatif à l'achèvement de l'hôtel d'Artois à Paris en 1294. Il rappelle l'histoire de ce palais, qui fut depuis l'Hôtel de Bourgogne.

M. A. Boinet présente quatre miniatures appartenant au musée du Louvre et provenant d'un évangéliaire du XIe siècle de l'école du Cologne.

M. Roman communique plusieurs sceaux de Dauphiné conservés aux Archives Nationales et qui ne figurent pas sur l'inventaire de Douet-d'Arcq.

M. F. de Mély communique une photographie du Serpent d'Airain de Saint-Ambroise de Milan. M. H. de Villefosse communique au nom du R. P. de Delattre, une note sur les dernières découvertes faites à Carthage.

Academie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 21 février 1908.* — M. Ed. Pottier achève la lecture de son mémoire intitulé : *Le Problème de l'art dorien.* Après avoir examiné les éléments historiques et artistiques, il présente les conclusions suivantes : 1° les Doriens n'ont pas été les fondateurs d'une école d'art spéciale : leur organisation politique et leurs institutions elles-mêmes s'y opposent ; 2° le goût des proportions courtes et trapues, un peu massives, qu'on observe dans certaines sculptures du Péloponèse et de la Sicile, loin d'être un trait du caractère dorien, est dû, au contraire, au canon ionien qui, dans la plupart des pays grecs, devient prépondérant à partir du VIe siècle ; 3° ce qui s'oppose en Grèce à ce canon ionien, surtout en Attique, est une tradition locale, venue de l'art mycénien, tendant aux formes nerveuses et allongées.

Séance du 28 février. — M. Ed. Pottier communique une lettre de M. de Morgan sur de précieuses découvertes de tombeaux et de vases faites à Suse.

M. le comte P. Durrieu a pu arriver à établir les cadres d'un classement chronologique pour une série d'importantes œuvres d'art du XVe siècle, à l'aide de types de blasons qui ont été portés par le roi René d'Anjou. Chacun de ces

types correspond à autant de périodes particulières de la vie du roi, nettement déterminées par des événements historiques. Suivant donc qu'une création d'art montre tel ou tel type des armoiries, on peut la dater à peu près.

M. Chavannes expose les résultats de sa récente mission archéologique en Chine. Dans le Chan-Tong et le Ho-nan, le savant orientaliste a retrouvé l'art des Han représenté par deux bas-reliefs des deux premiers siècles de notre ère. Dans le Chan-si et dans la province de Ho-nan, M. Chavannes a étudié des statues sculptées dans des grottes, appartenant au Ve siècle de l'ère chrétienne. Il a étudié en outre, dans la province de Chan-si, les sculptures des empereurs. Près de la tombe de T'ai-tsong, se trouvent les six chevaux en bas-relief, qui sont un des monuments les plus admirables de la sculpture chinoise et qu'on ne connaissait jusqu'ici que par un estampage.

Séance du 6 mars. — M. Omont fait hommage d'une reproduction en phototypie, de nombreux dessins d'opérations chirurgicales qui accompagnent la traduction latine, faite au XVIe siècle, d'une collection de traités de chirurgiens grecs.

Séance du 13 mars. — M. de Vogüé donne des nouvelles de M. Clermont-Ganneau, en mission en Égypte, à Élephantine, et fait un relevé des monuments et objets de toute sorte, qui ont été mis à jour.

Séance du 20 mars. — Le président rappelle les titres que M. de Boislisle, qui vient de mourir, s'était acquis à l'admiration des érudits par son énorme production historique.

Séance du 27 mars. — M. de Mély apporte à l'Académie les photographies de l'admirable tête de Laocoon que le duc d'Arenberg possède dans son palais de Bruxelles. Elle est absolument inédite. M. de Mély fait remarquer quelques détails de technique tout à fait spéciaux : le travail à la râpe des moustaches, l'accusation des pupilles des yeux. Il rappelle brièvement le rôle encore bien peu défini des Michelangelo da Montorsoli, des Cornacchini, des Girardon, dans la restauration du groupe de Laocoon. Mais il n'oublie pas l'admiration de Michel-Ange pour cette sculpture quand elle fut découverte, son rôle et son renoncement — légendaire ou historique — dans un premier essai de restauration.

Sociedad Espanola de Excursiones. — Dans la livraison de septembre-novembre 1907, du *Bulletin*, MM. Anibal Alvarez et J. Ramon Melida décrivent le curieux ermitage de Sant Boudelio (prov. de Soria). Cette intéressante construction romane doit se dater entre la fin du XIe et le commencement du XIIe siècle, à en juger par son architecture et par ses intéressantes peintures murales ; c'est l'œuvre des Mozarabes (chrétiens vivant sous la dépendance des Mahométans). C'est un petit sanctuaire en forme de rectangle court, terminé par une abside également rectangulaire, et curieusement couvert d'une voûte en arcs de cloître, soutendue, en guise de nervures, par huit arcs en fer à cheval allant des murs à un pilier central : superstruction des plus étranges.

M. S. Garcia de Pruneda se livre à l'étude des églises inédites de la Galicie, et fait connaître Saint-Julien de Moravie (église romane à trois nefs sur piliers cruciformes, à absides rangées), munie d'un beau portail historié ; puis celle de Muigia, contruction romane sur plan en croix grecque, celle de Javina et de St-Jacques de Cereijo.

M. Pelago Quintro continue son étude très développée sur les stalles dont les chœurs espagnols sont si riches, étude déjà signalée ici.

Entretemps M. E. Serrano Fatigati poursuit sa revue des portails espagnols, jadis commencée par le beau portail roman, et continuée à travers le période gothique. Il la termine par le portail de la renaissance et le frontispice des façades des monuments modernes.

L. C.

Académie royale d'archéologie de Belgique. — Les livr. 3 et 4 du t. IX (1907, 3e série) contiennent une description des peintures murales remarquables qu'on a récemment mises au jour à la collégiale de Termonde dans le transept Nord, comme nous l'avons annoncé précédemment (1).

Ces peintures, que décrit M. le chan. Van den Gheyn, faisaient partie intégrante de la décoration de l'ancien autel de la Sainte Croix ; elles représentaient le Calvaire avec les nombreux personnages qu'on a coutume de grouper autour de la croix. Au milieu de cette magnifique peinture on distingue trois anges recueillant dans des calices le sang du Sauveur ; ils sont dessinés d'un trait sommaire et primesautier d'ocre rouge, et contrastent avec le reste de la composition qui est d'un riche coloris et d'une peinture beaucoup plus poussée. Ils paraissent un peu plus anciens que le reste du tableau, qui semble remonter au deuxième quart du XVe siècle.

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1907, p. 357.

M. Fern. Donnet consacre une étude fouillée à différents monuments funéraires du XVIIe siècle de la famille Van Brouckhove conservés dans l'église paroissiale de Rumpst, dans l'église de St-Jacques d'Anvers, dans celle des Annonciades de Tirlemont. Celui qui orne l'église de Rumpst fut exécuté par Jérôme Xaverij d'après un croquis encore conservé d'Artius Quellyn.

A la séance de février 1908, M L. Hymans a traité une question qui sort du domaine artistique; il a prouvé que l'invention de la guillotine est plus vieille qu'on ne pense; si cette invention inspirée, dit-on, par un sentiment d'humanité, ne remonte pas aux Romains, elle était en tout cas connue d'Albert Durer, qui l'a représentée dans ses gravures.

M. J. Casier a décrit un monument sculpté trouvé en 1858, à l'emplacement de l'ancienne abbatiale Saint-Bavon à Gand. Ce monument, en pierre de Baeleghem, n'a pu appartenir, comme le démontrent ses proportions et les détails de sa composition, ni à un tombeau, ni à un retable, ni au tympan d'une porte extérieure. M. Casier suppose qu'il a fait partie de la clôture du double chœur de l'abbaye. Les scènes religieuses représentées par le ciseau du sculpteur sont hautement intéressantes, et tout fait présumer qu'il s'agit d'une œuvre exécutée sur place pendant les dernières années du XIIe siècle.

Rappelant l'admirable tableau de Van Eyck: l'*Annonciation*, qui appartient au musée de l'Ermitage, et qui a figuré à la récente exposition brugeoise de la Toison d'Or, M. P. Saintenoy tâche d'identifier le monument dans lequel l'artiste a représenté la scène pieuse. La Vierge est placée au centre du transept d'une église romane, de style méridional, et les détails du plan de cet édifice sont si particuliers, qu'il est permis d'affirmer que seuls les religieux clunisiens en ont construit de pareils.

Or, trois églises clunisiennes avaient été bâties sur ce plan spécial: St-Remi de Reims, qui fut détruite au XIIe siècle; St-Saturnin de Toulouse, dont l'ordonnance n'est pas absolument conforme, et, enfin, St-Jacques de Compostelle, qui répond exactement à la reproduction du tableau. Van Eyck aurait donc copié ce modèle architectonique, en passant par l'Espagne, quand il se rendit au Portugal, envoyé en mission secrète par le duc de Bourgogne. D'autres parties de la composition picturale peuvent également être identifiées.

C'est ainsi que le triforium a pu être inspiré par celui de St-Nicolas, de Gand, ou de la cathédrale de Tournai; le pavement, par celui de Térouanne; les chapiteaux des colonnes, par ceux d'une église romane de Ravenne ou d'ailleurs. Bref, le décor architecturel aurait donc été composé par l'artiste au moyen de la juxtaposition habile d'éléments empruntés à des édifices divers, et adaptés au plan de l'église St-Jacques de Compostelle. Or, comme l'artiste accomplit son voyage en 1429, il aurait évidemment exécuté son chef-d'œuvre après cette date.

A la séance du 3 avril 1908, M. le chanoine Laenen à fait connaître le petit monument sculpté, qui a récemment été retrouvé encastré dans la muraille de l'église Sainte-Cathérine à Malines. C'est un haut relief représentant l'Adoration de la Crèche, et exécuté sans doute par le sculpteur Antoine Faid'Herbe, en 1623.

M. Stroobant exhibe les remarquables bracelets en bronze qui ont été découverts récemment à Grobbendonck.

L'Académie prit encore connaissance de divers travaux, notamment d'une étude sur l'église Saint-Nicolas, de M. le curé Remes.

Société d'histoire et d'archéologie de Gand. — A l'assemblée annuelle tenue en février, M. le prof. Roersch, secrétaire de la société, a présenté le rapport annuel sur les travaux des membres. Dans le domaine de l'histoire, il faut citer surtout la remarquable *Bibliographie de l'histoire de Gand*, par M. V. Fris, des contributions à l'*histoire de l'industrie linière en Flandre au XVIIIe siècle*, par M. G. Willemsen, le *cartulaire de l'abbaye d'Elseghem*, par M. E. Coppieters de Stochove.

La société continue la publication *des fiches archéologiques*. M. A. Heins s'est occupé de vestiges locaux de l'art ancien, et d'une vue de la ville de Gand qui serait, selon lui, reproduite sur le volet de l'Annonciation du maître de Flémalle.

M. M. Boddaert a donné une fort intéressante conférence sur l'évolution de la peinture belge au XIXe siècle. M. Van der Gheyn a entretenu la société des peintures murales découvertes au cours de l'année à Termonde. M. Maeterlinck s'est occupé du peintre de demi-figures, qu'il veut identifier avec Lucas de Heere.

Sur l'initiative de M. Vermast, la société a constitué un comité de l'*Art à l'école* et organisé des auditions musicales et des visites collectives de musées.

A la même séance ont été présentés des aperçus sur les travaux du Congrès archéologique tenu à Gand, en août 1907. Celui que M. J. Casier a donne sur les travaux de la section d'archéo-

logie intéressera nos lecteurs. — Nous en reproduisons la partie principale.

« Partout autour de nous, nous constatons la préoccu-« pation de conserver intacts les précieux vestiges du « passé, tout en cherchant le meilleur moyen de les « classer, de les inventorier et de les livrer au grand jour « de la publicité. »

Ces lignes, écrites par MM. Pirenne et Cuvelier, me sont tombées sous les yeux en parcourant le rapport fort intéressant, présenté au congrès par M. Dony sur les *Inventaires des petites Archives*. Elles s'appliquent aussi bien au domaine de l'archéologie qu'à celui de l'histoire.

Le congrès de Gand ne s'est pas contenté de reconnaître la faveur dont jouissent les études archéologiques. Ce congrès a fait mieux : il s'est préoccupé de tracer des règles et de préconiser une méthode.

Pour éviter la dispersion ou la disparition de documents, on s'efforcera de multiplier les musées locaux, afin de conserver, dans leur milieu, des objets dont la valeur artistique ou historique serait amoindrie ou annihilée dans les collections plus riches et plus vastes. L'absence de musée peut entraîner l'oubli du passé d'une ville, partant de son histoire.

Mais à quoi servira de collectionner, sans inventorier ? Un bon inventaire est chose d'importance considérable ; c'est, ainsi que l'a écrit M. Cloquet dans son mémoire relatif au *développement à donner au système de fiches archéologiques*, c'est « une opération préalable et indis-« pensable à une étude définitive sur l'histoire de l'art « ancien dans les différents pays comme à la connais-« sance intégrale de l'archéologie européenne, dans « toutes les branches de cette vaste science.

« Pareil travail est urgent ; il exige donc une procédure « rapide, en même temps qu'une exactitude scientifique « et une complète compétence de la part de ceux qui se « partageront la besogne. »

Toute méthode centralisatrice est vouée à un échec à raison de l'étendue du travail ; la division du travail s'impose ; déjà les comités provinciaux de la *Commission royale des Monuments*, abordant une partie du travail, se sont occupés de relever les principales richesses artistiques de notre pays ; cette besogne suffit à leur activité.

Mais jamais pareils organismes n'atteindront ces menus objets, ces modestes débris de sculpture, d'orfévrerie, de poterie, etc., dénués souvent d'importance si on les considère isolément, mais qui, aux yeux des chercheurs locaux initiés, fournissent l'occasion de rapprochements heureux et de synthèses intéressantes pour l'art d'une ville ou d'une région.

Ce problème a été résolu depuis plusieurs années, à Gand. En inaugurant à la suite du congrès de 1896, les *Fiches Archéologiques*, notre Société d'histoire et d'archéologie « a créé l'instrument efficace qui permettra de « mener à bonne fin l'entreprise, si la méthode se gé-« néralise ».

Vous connaissez notre inventaire qui fourmille de renseignements précieux ; ces travaux épars, décousus en apparence, formeront bientôt, par leur classement, les éléments principaux d'un inventaire général.

Dans son mémoire, je devrais dire son éloquent plaidoyer, M. Cloquet signale deux conditions indispensables pour atteindre le but ; ce sont d'une part, la généralisation du système, grâce à l'appui et à la propagande des congrès d'archéologie, et de l'autre, l'emploi d'une formule unique, *ne varietur*, afin que les notices puissent être réunies ultérieurement en un *corpus* unique

Le vœu proposé par M. Cloquet en vue de généraliser l'emploi des fiches séparées adopté par notre Société, a été ratifié sans opposition par le congrès.

Dans le même ordre d'idées, il convient de signaler les propositions de M. Lefèvre-Pontalis en vue de généraliser un plan identique pour toutes les monographies archéologiques et spécialement pour les monographies d'église.

La fantaisie règne en maîtresse dans ce domaine ; chaque auteur décrit à sa guise, parfois sans la moindre méthode. Cette variété rend les études comparatives difficiles, parfois impossibles ; l'absence d'ordre compromet parfois les résultats des plus consciencieux efforts.

L'éminent président de la Société française d'archéologie est partisan d'une méthode rigoureuse et logique ; d'après lui, le but que « tout archéologue consciencieux « doit se proposer est de rédiger une description si com-« plète et si précise qu'on puisse restituer le monument « avec sa notice, s'il venait à s'écrouler. »

Nous avons ici même résumé les règles préconisées par l'éminent et autorisé Directeur de la *Société française d'archéologie* (1).

*
* *

L'histoire de l'architecture civile est à faire ; les éléments scientifiques font défaut ; il n'y a guère de monographies locales comparables entr'elles.

Quiconque a parcouru attentivement les principales régions de notre pays a pu constater des caractéristiques très diverses entre les styles des maisons. Cette variété a des causes qu'il serait intéressant de rechercher ; mais pour les déterminer, il convient d'adopter un plan uniforme d'investigations ; à cette condition on évitera les omissions et on facilitera les études comparatives.

D'accord avec le bureau provisoire de la 3e section, M. Buls a présenté au Congrès *Un plan d'étude méthodique de l'habitation urbaine en Belgique*.

Il convient avant tout de rechercher les facteurs principaux qui ont donné leur caractère local à ce genre de construction ; ce sont, notamment, le climat, la topographie, les voies de communication servant au transport des matériaux, enfin la géologie, c'est-à-dire les carrières qui ont fourni les pierres, les terrains dont on a fait les briques, les forêts dont on a tiré les bois. A tous ces points de vue, il conviendra de caractériser la région entourant la ville dont on étudie l'habitation.

Après cette étude préliminaire, on fera la monographie spéciale de l'habitation urbaine ; on s'efforcera de retrouver la plus grande quantité de types qu'on classera chronologiquement ; on devra examiner jusqu'à quel point le type rural de la région a pu influencer le type urbain.

Pour l'examen critique de ces documents, on étudiera d'abord le plan de la maison, la forme du terrain, la distribution intérieure qui a déterminé la place de l'escalier, des portes et des fenêtres, la division des étages, etc... ; ces détails seront mis en relation avec le climat, les habitudes, les mœurs des habitants.

La façade devra ensuite être analysée en détail ; on notera méthodiquement les éléments verticaux ou horizontaux, la prédominance des uns sur les autres, le mode et la nature de l'ornementation ; on recherchera de quelle façon ces éléments auront été liés entr'eux, comment les surfaces ou les encadrements ont été décorés.

Au congrès de Gand revient l'honneur d'avoir proposé une méthode scientifique pour l'étude de l'habitation privée. Mais il a fait plus encore dans cette voie ; notre section d'archéologie a voulu tenter une première étude

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1907, p. 206.

comparative par l'organisation d'une *Exposition rétrospective de l'habitation privée en Belgique.*

Malgré son apparence modeste, cette exposition a obtenu un vif succès ; son organisation a rencontré les difficultés inhérentes à toute œuvre nouvelle ; le comité avait réuni non sans peine, et après de multiples démarches, une collection de types d'habitations des diverses régions du pays.

Rien de plus suggestif, ni de plus instructif que cette juxtaposition des rustiques demeures en colombages des Ardennes, des grosses fermes hesbignonnes, des métairies flamandes noyées dans la verdure, et des maisonnettes côtières aux pignons blancs et aux toits rouges, dont les combles bas se rapprochent du sol pour mieux abriter contre les efforts des vents de mer.

L'intérêt n'était pas moindre de comparer les pignons brugeois, liégeois, gantois, namurois, tournaisiens, bruxellois, etc., bref tous ces types si variés et si typiques de notre architecture nationale.

Malgré les lacunes inévitables et les tâtonnements résultant d'un début, cette première exposition a présenté l'incontestable mérite d'avoir ouvert la voie et signalé à l'attention des travailleurs et du public, tout l'intérêt qui s'attache à l'étude de l'habitation privée (1).

***

Les résultats que je viens de rappeler à votre souvenir sont d'ordre méthodique ; ils ont pour objet l'analyse ou la comparaison.

Je pourrais y rattacher le mémoire de M. Heins sur *les Steenen et les Hoven*, celui de M. De Waele sur *les dispositions adoptées en Belgique dans la construction des donjons*, ainsi que celui de M. Rousseau sur *la figure hybride dans l'Art décoratif.*

La section d'archéologie a fait d'autres moissons que je voudrais énumérer rapidement.

M. le chanoine Maere a signalé les influences de l'architecture brabançonne sur les constructions élevées en Flandre à l'époque du gothique tertiaire ; ce travail, d'une importance considérable au point de vue de l'histoire de notre architecture flamande, est trop vaste pour être résumé en ce moment ; mais on ne pourra dorénavant en négliger les conclusions, lorsqu'on étudiera notamment Sainte-Walburge et l'hôtel de ville d'Audenaerde, Saint-Martin d'Alost et l'hôtel de ville de Gand. Ces recherches d'influence offrent une incontestable utilité ; elles permettent d'élucider parfois des problèmes fort complexes ; mais en cette matière, il faut se défendre de tout parti pris, écarter tout jugement *à priori;* pas de théorie à laquelle on adapte coûte que coûte les éléments fournis par l'analyse. Il faut faire un examen purement objectif, et s'efforcer ensuite d'expliquer, de synthétiser les observations dégagées par l'étude.

Ces qualités de loyauté et de sincérité se retrouvent dans le travail de M. Maere ; l'auteur n'en a publié qu'un canevas trop succinct, se réservant de reprendre l'étude et de la vérifier en détail avant de la publier ; la section d'archéologie n'a pas ménagé ses applaudissements au consciencieux érudit.

***

A côté des études relatives à la construction, il en est d'autres dont la section d'archéologie s'est longuement occupée et qui ont fourni matière à de savants mémoires ainsi qu'à des discussions intéressantes. Souffrez que je signale les plus saillants.

1. L'idée d'organiser cette exposition au Congrès de Gand, est due à notre Rédacteur M. L. Cloquet qui en a dirigé l'organisation. A cette occasion il a fait de l'habitation belge une étude que nous publions en ce moment.

M. Donnet a étudié l'archéologie campanaire en Belgique. Cette science n'en est qu'à ses débuts dans notre pays ; c'est dire que « le champ de travail est vaste et la « récolte peut encore être fructueuse ». Le sympathique secrétaire de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique a résumé les indications produites jusqu'à ce jour en cette matière. Son exposé méthodique et clair est accompagné d'un essai de bibliographie campanalogique belge ; en présentant ce travail, M. Donnet a rendu un service signalé aux érudits que tenterait l'étude de la cloche. Aux non-initiés, il a montré les aspects divers d'une question d'apparence simple : il a surtout démontré l'intérêt de pareilles recherches et leur importance éventuelle au point de vue de l'histoire, du culte, des coutumes, de l'art décoratif, de l'épigraphe, de l'industrie, voir même de la musique, puisque la cloche est l'élément principal de nos joyeux carillons.

***

La question de l'influence des mystères sur la peinture et la sculpture est très débattue depuis quelques années. Il semble qu'on se soit souvent contenté d'impressions, voire même d'éléments de concomitance dans cette matière si délicate. La rencontre accidentelle de faits analogues ne démontre pas par elle-même la relation de cause à effet entre ces faits.

Il serait téméraire de nier une influence réciproque qui a pu occasionnellement se produire, comme en témoigne la communication de M. Bergmans relative à la représentation en tableau vivant de l'Agneau mystique de Van Eyck, mis en scène à la place du Marais à Gand, en 1458, à l'occasion de l'entrée de Philippe le Bon, duc de Bourgogne. Ici c'est l'influence du peintre sur une représentation. L'influence inverse a pu parfois se produire pour l'un ou l'autre détail, comme celui qui fut signalé par M. l'abbé Smits dans son étude iconographique de la cathédrale de Bois-le-Duc ; le sculpteur chargé de décorer une partie extérieure du monument a mis dans la main d'un roi mage un masque de nègre, détail puisé dans le *Grooten Ommeganck* de Bois-le-Duc; mais les exemples de ces rapprochements sont rares, et la plupart de ceux qu'on a signalés sont peu pertinents.

On oublie peut-être que les peintres et les sculpteurs sont, sinon les inspirateurs, du moins les metteurs en scène de ces représentations.

L'inspiration des mystères comme des peintures et des sculptures n'était-elle pas due aux théologiens, aux hagiographes, bref aux hommes d'église ? C'est l'opinion émise par M. Hymans et partagée par M. Weale. Elle me paraît tenir compte des faits et écarter judicieusement une théorie trop absolue et dépourvue de critique scientifique.

***

M. Hymans a eu l'heureuse idée de présenter à la 3me section des considérations fort intéressantes à propos de l'architecture dans les œuvres des Van Eyck. Elles ont fourni matière à une savante discussion que je ne signale en ce moment, qu'à seule fin de vous indiquer l'utilité de ces débats que d'aucuns jugent parfois inutiles ou superflus.

La discussion avait porté principalement sur le point de savoir si les édifices représentés par Van Eyck étaient le produit de son imagination ou le fruit de croquis de voyage. Le célèbre tableau de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, l'Annonciation, exposé à Bruges en août dernier, fournissait matière à d'ingénieuses hypothèses, dont aucune ne paraissait à l'abri d'objections sérieuses ; à vrai dire, la discussion s'était arrêtée devant une interrogation.

Celle-ci a mis en éveil la curiosité d'un de nos collègues de l'Académie d'archéologie, M. Saintenoy ; architecte distingué, il a cherché une solution au problème posé par MM. Hymans et Hulin. En séance de l'Académie du 9 février dernier, notre confrère nous a communiqué le résultat de ses études et démontré que, dans le célèbre tableau de l'Ermitage, Van Eyck a reproduit l'ordonnance architecturale de l'église de Saint-Jacques de Compostelle. Cette constatation mise en regard de la date du voyage de Jean Van Eyck dans cette ville en 1429, apporte un nouvel et très important élément pour la biographie du célèbre peintre.

Bien que produite après le congrès de Gand, cette découverte méritait d'être signalée dans ce rapport, parce qu'elle constitue une preuve nouvelle de l'utilité des congrès et notamment des discussions en sections.

***

Une autre découverte a été signalée au Congrès par M. Paul Vitry. Elle concerne un sculpteur flamand, Jacques de Baerze, dont le nom est lié à l'histoire de l'église abbatiale de Champmol, près Dijon.

Nul n'ignore que le duc Philippe le Hardi, le fastueux duc d'Occident, rêva de donner à sa race un Saint-Denis capable d'éclipser celui des rois de France. L'abbaye de Champmol, aux portes de Dijon, fut bâtie dans ce but. Au centre du préau du cloître, Claus Sluter fit son chef-d'œuvre, le calvaire, aujourd'hui détruit, dont le piédestal conservé est connu sous le nom de puits de Moïse.

Dans l'abbatiale somptueusement décorée, le duc fit préparer son mausolée et placer des autels ; le portail conçu et peut-être commencé par Marville, fut exécuté par Sluter. Régnant à la fois sur la Bourgogne et la Flandre, mécène généreux, ami du faste et des arts, Philippe le Hardi fit appel au concours d'une pléiade d'artistes, la plupart originaires du Nord. L'un d'eux fut de Baerze, qui sculpta deux retables, dont l'un a des volets peints par Melchior Broederlam d'Ypres.

Après des vicissitudes diverses, des années d'abandon, des restaurations plus ou moins heureuses, les deux retables ont trouvé un asile au Musée de Dijon. Le plus remarquable représente la scène de la crucifixion ; le Christ qui s'y voit actuellement, au centre de la composition, est une réfection de style classique ; l'original qu'on croyait perdu, a été retrouvé et identifié par M. Vitry ; c'est, suivant le mot de ce savant, une « œuvre « d'art de premier ordre qui prouve, au plus haut point, « la qualité de l'imagier ; c'est en même temps une « œuvre typique, qui marque un date dans l'histoire de « l'art dans les Pays-Bas et dans l'Europe entière ».

Cette appréciation élogieuse d'un critique compétent fera d'autant plus regretter que l'œuvre de notre compatriote ne puisse reprendre sa place au centre du retable ; les exigences du propriétaire sont telles qu'il ne peut être question d'y sacrifier. Et peut-être, comme pour d'autres merveilles, se trouvera-t-il un Nabab américain, roi du pétrole, de la glace, des chemins de fer ou de l'acier, qui ravira à l'Europe un chef-d'œuvre de plus.

Quoi qu'il en soit, vous serez unanimes pour apprécier la valeur de cette découverte et pour rendre hommage à la délicate attention qu'a eu M. Vitry de marquer sa contribution au congrès de Gand par un hommage à notre art flamand.

Avant de terminer cette revue des résultats du Congrès, il me reste à signaler le travail de M. Destrée sur l'un des plus célèbres peintres gantois, Hugo Van der Goes.

Je n'ignore pas que certains érudits rejettent l'origine gantoise de cet artiste ; notre vice-président, M. Victor Van der Haeghen, a répondu victorieusement à ces affirmations hasardées.

M. Destrée s'est imposé la tâche de reconstituer l'œuvre d'Hugo Van der Goes. « Jusqu'à ces dernières « années, la critique ne reconnaissait à ce maître que le « triptyque des Portinari... ; mais, grâce à des investiga- « tions consciencieuses, plusieurs historiens de l'art ont « réussi à soulever un coin du voile qui couvre son « œuvre. »

M. Destrée a passé en revue les résultats obtenus jusqu'à présent ; son travail témoigne d'une profonde érudition et d'une sagacité très éveillée. Le temps ne me permet pas de résumer l'exposé de M. Destrée ; il me suffira de rappeler les tableaux dont la récente identification auréole le nom de notre artiste gantois. Ce sont, outre le triptyque de Florence, l'Adoration des bergers (Musée de Berlin) ; le volet des donateurs du triptyque de Saint-Hippolyte (église St-Sauveur à Bruges) ; la Mort de la Vierge (Musée de l'Académie à Bruges) ; le diptyque formé d'une Pietà et de la chute originelle (Galerie impériale de Vienne) ; un fragment d'une mise au tombeau (Musée de Berlin) ; un triptyque de l'Adoration des Mages (Galerie Lichtenstein) ; une Vierge à l'enfant (Musée Staedel à Franckfort) ; les adieux de Jacob à Rebecca (dessin à Oxford) ; deux volets conservés au château d'Holyrood (Écosse), à l'extérieur, la Sainte-Trinité et sir Ed. Bouckle agenouillé et accompagné de deux anges, à l'intérieur, d'une part Jacques III d'Écosse et son frère, de l'autre, la Reine Marguerite et saint Canut ; un donateur et saint Jean-Baptiste (fragment au Rijksmuseum d'Amsterdam) ; l'Adoration des Mages (Galerie de Bath) ; je ne mentionne pas dans cette liste les copies d'œuvres perdus d'Hugo Van der Goes.

Le travail de M. Destrée a été l'une des plus importantes contributions apportées au Congrès de Gand ; il restitue à l'une de nos plus pures gloires flamandes, plusieurs œuvres dont l'une ou l'autre suffirait, seule, à illustrer le nom d'un peintre.

***

Séance du 8 avril. — MM. Van Werveke et Casier donnent de nouveaux renseignements au sujet d'un retable flamand conservé au Musée de South Kensington à Londres, et qui pourrait être de provenance gantoise. M. Van Werveke s'occupe aussi du célèbre buste de Charles-Quint jeune, conservé au Musée archéologique de Bruges et se demande s'il ne faut pas l'identifier avec le buste qu'un « maître Philippe » montra aux échevins gantois en 1517-1518.

Les peintres gantois du XVe siècle, Achillet, Tristan, Liévin et Agnès Van den Bossche sont peu connus jusqu'à présent ; M. V. Van der Haeghen est parvenu à recueillir dans nos archives communales de nombreux documents inédits sur ces artistes qui ont exécuté beaucoup de travaux pour la ville et les principales églises ; l'un d'eux, Tristan, fut spécialement protégé par Philippe le Bon, comme le montrent des pièces très curieuses. Comme complément à ce travail, M. Van Werveke s'occupe de la grande bannière de la ville conservée au Musée archéologique et qui est l'œuvre d'Agnès Van den Bossche.

Bibliographie.

ÉTUDES SUR LA SAINTE-VIERGE : DE LA CONCEPTION IMMACULÉE A L'ANNONCIATION ANGÉLIQUE, par J. C. BROUSSOLLE. — 1 vol. avec 100 gravures. Paris, P. Téqui, 1908.

LA liste déjà longue de ses ouvrages sur l'art religieux, M. l'abbé J. C. Broussolle vient d'en ajouter un, dont le titre annonce l'importance et l'intérêt. Ce n'est, du reste, qu'une première partie et un second volume conduira les destinées terrestres de la Vierge jusqu'à son Assomption et son Couronnement.

Le livre de M. l'Abbé Broussolle n'est pas un simple manuel d'iconographie et d'art ; certes ce serait déjà beaucoup, et il est cela. Mais l'auteur est prêtre et son but est plus élevé. Comme dans ses autres ouvrages l'art est pour lui un moyen d'édification par la beauté, et il tiendrait pour indigne d'un prêtre de séparer les deux choses, de ne voir dans les images religieuses qu'un spectacle offert aux yeux ; il veut qu'elles soient surtout un plaisir pour l'âme croyante, et c'est l'idée qui domine le livre entier.

La documentation et l'illustration sont abondantes et variées, mais la seconde est principalement italienne et mieux que les écoles du Nord, peut-être, l'auteur connaît celles du Midi et cette Ombrie lumineuse où plane toujours le souvenir du doux S. François d'Assise. M. l'Abbé Broussolle se plaît à analyser les diverses formules de l'Annonciation : « J'ose affirmer, « dit-il, que celle-là est excellente, qui consiste, « comme dans les tableaux de Fra Angelico, « à nous montrer la Vierge les bras croisés sur « la poitrine — assise, debout et agenouillée « peu importe — et disant par l'ensemble de son « attitude, beaucoup plus encore que par un « geste qui risque d'être trop expressif, la pléni- « tude de son acquiescement ». Cela est finement observé ; voici qui ne l'est pas moins : « La « grande erreur de la Renaisance et des temps « modernes, a été de vouloir attribuer à la « Vierge des sentiments compliqués d'admira- « tion, de surprise, de recueillement, d'humilité « ou de renoncement. Cette psychologie raffinée « ne lui sied pas. Elle est merveilleusement grande « parce qu'elle reste toujours merveilleusement « simple, et le plus beau fleuron de la couronne « que le Très-Haut plaça sur sa tête virginale, « au jour de l'Annonciation comme à celui de « son Couronnement dans le ciel, c'est l'humi- « lité ».

« Et toutefois, comme dans ce drame si « court, mais si rempli, de son entrevue avec « l'ange il y eut trois moments distincts, cette « humilité de la Vierge a pu s'y manifester de « trois façons différentes : « elle est silencieuse, « elle est troublée, elle s'incline enfin dans une « geste d'acquiescement ».

Ces citations suffisent à montrer dans quel sentiment est écrit ce livre ; nous nous sommes surtout attaché à *L'Annonciation*, mais les autres épisodes, la *Rencontre à la Porte dorée*, la *Nativité*, la *Présentation au Temple*, le *Mariage*, *l'Immaculée Conception* sont étudiés avec une abondance égale de documentation par les textes et les images. Celles-ci vont des mosaïques et des ivoires byzantins, à la décadence italienne personnifiée dans une *Annonciation* de l'Albane, en passant par les miniatures, les bois gravés, les fresques des primitifs, par Titien, Murillo, Rembrandt, lui-même. Voici, enfin, rappochées deux œuvres célèbres dont la première a manifestement inspiré la seconde, le *Sposalizio* du Pérugin, au musée de Caen, et celui de Raphaël, au musée Brera, à Milan.

On peut regretter que dans cette série, l'auteur n'ait pas reproduit certaines œuvres du Nord, comme l'*Annonciation* de Melchior Broederlam, fin du XIVe siècle, au musée de Dijon, et celles de Van Eyck, de Roger van der Weyden et de Memling. Mais, nous le répétons, les préférences de l'auteur vont plutôt aux œuvres italiennes « Chez les Flamands, écrit-il, où le sens réaliste « domine, avec la curiosité du pittoresque, la « profondeur de l'expression laissa trop souvent « à désirer ». Ce jugement un peu sommaire n'est pas sans appel. La douceur limpide, la sérénité flamandes ont bien leur prix ; c'est autre chose que l'art italien, mais non au-dessous.

Des notes copieuses rejetées non au bas des pages ou en bloc à la fin du volume, mais après chaque chapitre, montrent, non moins que le texte, les dessous solides d'un tel livre. Nous attendons avec une impatience confiante le second et dernier volume.

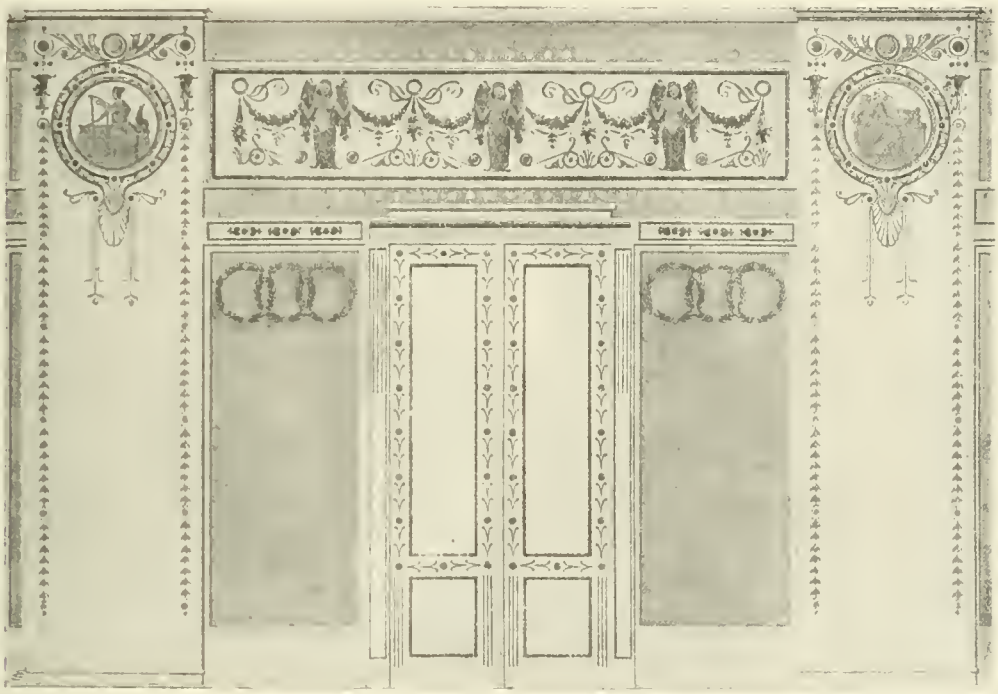
Henri CHABEUF.

ENTWURFE FUR ZIMMERMALER. Projets de peintures décoratives, par J. M. OLBRICH. — 10 Pl. en chromolithographie. A. Schroll et Cie. Vienne 1907. Prix : 8,50 Marcs.

Nous nous guérissons doucement de cette atrophie du goût moderne, qui nous avait donné

l'horreur de la polychromie, comme la nature, selon Galilée, avait horreur du vide. Le siècle de Louis XV nous avait voués au genre blafard des lambris blanc et or ; l'architecture classique ne se concevait qu'en blanc, et le préjugé reste bien enraciné chez quelques-uns, à telle enseigne qu'un éminent architecte belge ayant entrepris d'élever sur une des cimes de la capitale certain mastodonte classique, dénommé « *le Mont des arts* », a répudié la noble roche de son sol, le petit granit de nuance gris-bleu, et pour que le colosse fût bien blanc (pauvre utopie d'ailleurs, car il sera bientôt roux), ils l'a conçu et veut absolument le bâtir en pierre de France !

Nous avons applaudi aux généreuses initiatives qui se produisent en Autriche, pour la polychromie des églises, et loué l'éditeur Schroll, qui encourage les peintres décorateurs, et n'a pas hésité



Projet de peinture décorative, par J. M. Olbrich.

à faire des éditions luxueuses pour publier leurs travaux (1). Voici qu'il nous présente l'œuvre de M. J. M. Olbrich, particulièrement intéressante, en ce qu'elle nous offre de la coloration polychromique dans des compositions inspirées des formules classiques : colorations discrètes d'ailleurs, comme il convient, mais aussi un peu sèche, un peu froide, ce qui n'est pas étonnant avec l'idéal néo-grec, mais combien délicates et distinguées ! L'emploi de nuances claires, le procédé des tons plats, l'absence de tout modelé, la rectitude des lignes, l'emploi systématique de bandes parallèles alternées, la sévérité des contours, donnent à ces compositions du caractère, de la fraîcheur, et de la noblesse.

L. C.

1. Voir la présente livraison, p. 145.

DESSINS DU MUSÉE DU LOUVRE. — ALINARI, Florence, 1907.

La maison Alinari inaugure par une première série de 50 feuilles in-fol. consacrées à l'art italien, la publication des dessins des maîtres conservés au Louvre. Nous y signalons notamment :

Antonio Allegri (Correggio). *La Vierge et l'enfant.*
Taddeo Gaddi. *Présentation de la Vierge au temple*
Raffaello Sanzio. *Apôtres de la Transfiguration*
Federigo Barocci. *Jésus porté au tombeau.*
Michelangelo Buonarroti. *La Vierge et l'enfant.*
Raffaello Sanzio. *Apparition de saint Pierre et de saint Paul à Attila.*
Fra Bartolomeo della Porta. *La Vierge et l'enfant.*
Michelangelo Buonarroti. *La Vierge et l'enfant.*
Fra Bartolomeo della Porta *Fuite en Égypte.*
Fra Bartolomeo della Porta. *La Vierge sur son trône et Saints.*

Andrea del Sarto. *L'Adoration des Mages.*
Raffaello Sanzio. *La Vierge et l'enfant.*
École Vénitienne. *Scènes de la vie de la Vierge.*
Sebastiano del Piombo. *La Visitation.*
Paolo Caliari (Paolo Veronese). *Sainte Famille.*
Michelangelo Buonarroti. *Le Christ mort.*
G. B. Tiepolo. *La Conception.*
Antonio Allegri (Correggio). *Ange.*
Raffaello Sanzio. *L'Annonciation.*
Andrea Solario. *Tête de saint Jean.*
Lorenzo di Credi. *L'Annonciation.*

GOTHIQUES ET JAPONAIS, DESSINATEURS D'ANIMAUX, par M. L. GOUDAILLER. — Broch. (*Extrait des Antiq. de Picardie.* Amiens, Yverts, 1908.)

M. G. fait saisir des analogies d'allure remarquables entre l'art japonais et l'art gothique. Il compare les croquis d'animaux contenus dans l'album de Villars de Honnecourt avec les croquis du célèbre peintre Hokousaï (*Hokousaï Sogwa*, 1806). Le rapprochement est piquant.

L. C.

A MAGYAR PARASZTHAZ, par MM. Ch. R. KERTESZ et J. SVAB. — Album in f°, 24 pl. Hiersmann, Leipzig, 1908.

Dans des dessins à la fois précis et pittoresques, l'auteur nous fait connaître les types de l'habitation rurale hongroise.

Ces maisons magyares sont à la fois primitives et confortables. Elles ont des airs presque sauvages, de loin, avec leurs murs bas et rudes, sous de grands toits de chaume ou de bardeaux à quatre versants. Elles sont enfermées comme des petits manoirs seigneuriaux dans des enclos jaloux et discrets, masquant la vie intime et des mœurs ombrageuses qui semblent tenir de celles des Turcs. Leurs cours ont de solennelles entrées avec portes charretières aveugles et guichet pour piétons. Le petit toit qui protège la porte abrite parfois une rangée de boulins de pigeonnier; cette porte est flanquée de poteaux portant, sous un clocheton, un crucifix ou une statuette de saint. Toute cette charpenterie est très artistique en ses revêtements, percés de jolis ajours et terminés en crêtes découpées dans les planches, avec ses poteaux partie tournés, partie équarris, inspirés sans doute de l'art russe, qui excelle à ouvrager les poutres de bois tout en laissant sentir toujours la robustesse de l'équarrissage.

L'habitant ne se prive pas de regarder au dehors de cette clôture jalouse, mais du haut d'un balcon ou d'une sorte de loggia, qui ne livre pas au regard du passant l'intimité du logis et qui rappelle vaguement les mucharabiéh d'Orient; et pour jouir à l'aise du mouvement du chemin, le paysan ménage au dehors de son enclos un large banc bien abrité et même masqué par devant à l'aide d'un parapet de planches.

Quand on a franchi l'enceinte, on monte au logis par quelques degrés, et on y pénètre sous un auvent qui abrite le seuil ou par un vestibule ouvert à trois travées, l'entrée au milieu, entre deux baies donnant vue sur le dehors; ce porche est décoré de sculptures polychromes. L'intérieur est à la fois paysannesque et cossu, rude de forme et artistiquement orné; le mobilier et les cloisons sont sculptés à même le bois en délicats rinceaux; les meubles sont faits chacun pour le logis, et pour telle place dans le logis; les bancs sont garnis d'étoffes brodées, et le paysan jouit, à bon marché, d'un art rustique et savoureux, bien supérieur, par son esthétique sentie, à l'art de camelotte départi à nos riches citadins.

L. C.

L'ÉGLISE DE MONTPENSIER, par M. L. BRÉHIER, broch. Mont Clermont-Ferrant 1907.

Cette curieuse église dont nous avons déjà parlé (1) soulève la question de la durée de l'art roman en Auvergne. Elle est archaïque comme un édifice carolingien, et cependant, M. Du Ranquet l'a prouvé, elle ne date que de la transition romano-gothique. M. Bréhier donne l'explication de cette anomalie en montrant que c'est un produit, non de l'art auvergnat, mais de l'influence cistercienne à l'instar de celle de Bellaigne.

L. C.

SAINTE GODELIEVE DE GHISTELLES, par M. A. CROQUEZ. — Petit in-8°, 150 pp. Desclée Debrouwer, Lille, Rome, Paris, 1907.

Ce petit livre, très savoureux, est comme une petite image en style néogothique, une trop petite image dans un très grand cadre. Ce cadre représente lui-même le XIe siècle chrétien, la Flandre du XIe siècle. L'œuvrette est pieuse, mais fort maniérée comme les statuettes au minois affecté, à la taille cambrée, aux draperies tourmentées du XVe siècle. La langue de l'auteur est double, il y a deux hommes qui parlent dans le livre. Souvent, heureusement, c'est M. Croquez; quelquefois, c'est feu Huysmans, de sainte et étrange mémoire. Alors, nous pourrions dire, en empruntant son style « insimple »: « qu'il s'avère après lui une grandiloquence complexe

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, pp. 240-255, année, 1902.

et de prolixes déclamations pour portraiturer une âme ingénue en des traits insimples ; et que son emphase se ponctue en des oppositions effarantes pour notre actuel concept de style. »

L. C.

Périodiques.

ZEITSCHRIFT FUER CHRISTLICHE KUNST, 1907, t. XX, nos 7 à 12.

M. le chanoine Schnütgen reproduit un objet curieux de sa collection (col. 193-194 et pl.) : un vase pédiculé dont le médaillon central forme un réceptacle pour le Viatique, tandis qu'un des quatre trilobes qui l'entourent renfermait l'huile des infirmes. Le vase est daté de 1499 et a déjà été décrit par son possesseur dans la *Revue de l'Art chrétien*, année 1884, pp. 452-462.

M. O Wulff rapproche divers triptyques et tableaux, conservés à Florence et aux environs, à Pérouse, à Berlin, etc., représentant la Madone comme figure principale et qui rappellent l'école d'Orcagna et celle d'Agnolo Gaddi. Ces œuvres paraissent dater du troisième quart du XIVe siècle ; elles sont d'un maître qui fait la transition entre l'école de Sienne et celle de Florence et qui exerça sur son époque une influence considérable. (*Der Madonnenmeister Ein sienesisch-florentinischen Trecentist*, col. 195-210 et 227-236, 5 fig.).

Le séminaire de Munich possède un chemin de croix peint datant, semble-t-il, des années 1410 à 1420. Il provient d'Oberbeuren et se compose de neuf stations, représentant des scènes de la passion du Christ, surmontées chacune d'une autre scène plus petite ; sept des petites scènes rappellent les sept églises basilicales majeures de Rome. (A. Schmid, *Ein gotischer Kreuzweg*, col. 209-214 et fig.).

En 1652, l'église des Jésuites à Hildesheim fit l'acquisition d'un ostensoir à cylindre, dont la composition est encore gothique, tandis que tous les détails d'ornementation appartiennent à la Renaissance. Exécutée par l'orfèvre Lecker de Cologne, cette œuvre avait été conçue par le frère Silling qui fut durant quatorze ans (1635-1649) orfèvre du collège des Jésuites à Cologne (J. Braun, *Eine Monstranz Kölner-Herkunft in der ehemaligen Jesuitenkirche zu Hildesheim*, col. 215-217, et fig.).

Nous avons reproduit (*Revue de l'Art chrétien*, 1907, p. 130) un cliché, obligeamment prêté par M. le chanoine Schnütgen, représentant une mitre brodée du trésor des Sœurs Notre-Dame à Namur. Le R. P. Braun attribue à cette œuvre une origine sicilienne. D'après un texte cité par M. J. Greven, Jean de Vitry, devenu évêque de Saint-Jean d'Acre, envoya au prieuré d'Oignies des vêtements épiscopaux. La donation paraît remonter à 1217 et la mitre, œuvre de l'art latin palestinien, en faisait peut-être partie. (*Die Mitra des Jakob von Vitry und ihre Herkunft*, col. 217-221).

Voici un autre ciboire de la collection Schnütgen, à tige cylindrique élancée, dont la coupe forme avec le couvercle une sorte de sphère aplatie. Il est d'origine westphalienne (*Kupfervergoldetes Ciborium des XIV. Jahrh.* col. 225-226 et pl.).

Des fragments de vitraux, retrouvés dans une dépendance du dôme de Xanten, ont permis à M. H. Derix de reconstituer une belle verrière du milieu du XIVe siècle. Ses deux lumières représentent, sous des dais d'architecture, sainte Hélène et saint Michel. Dans la suite on pourra reconnaître les restaurations par une inscription placée sous le vitrail, par la coupe régulière des verres nouveaux et par un dessin des parties anciennes qui sera conservé (*Alte Glasgemälde in Dom zu Xanten*, col. 235-242 et fig. Voir ci-contre).

Le P. J. Braun, qui ne néglige rien de ce qui peut contribuer à relever l'art textile, étudie quelques ouvrages en tricot du moyen âge. Il reproduit les bas de saint Germain, conservés à Délémont, dont les mailles forment un dessin de zigzags. Les gants de saint Germain-des-Prés, conservés à Cluny, sont plutôt exécutés dans la technique des dentelles irlandaises. L'art de tricoter est beaucoup plus ancien que les gants du trésor de Prague, qui datent du XVe siècle et qui sont parmi les anciens tricots conservés. (*Mittelalterliche Maschenarbeit*, col. 243-250 et 3 fig.)

Un ostensoir à cylindre de la collection Schnütgen, provenant de Herzogenrath, rappelle l'ostensoir à soleil, dit de Charles Quint, au trésor d'Aix-la-Chapelle. Le pied godronné et le support appartiennent à la Renaissance, les architectures, très grêles, à l'art gothique. L'ostensoir paraît dater de 1520 environ, les statuettes qui l'ornent sont d'un style un peu plus ancien (*Kupfervergoldete Monstranz der spätesten Gothik*, col. 257-258 et pl.).

MM. Hasak fait connaître deux agrandissements d'églises exécutés par lui (*Die Erweiterungsbauten der Stadspfarrkirche zu Leobschütz in Oberschlesien und der Pfarrkirche St-Mauritius zu Friedrichsberg bei Berlin*, col. 259-270 et fig.). M. Hasak cite à ce propos divers systèmes

Vitrail restauré du Dôme de Xanten (1350 environ).

d'agrandissement, usités dès le moyen âge. C'est à un travail de ce genre que l'église de Schwaz en Tyrol doit ses quatre nefs.

La Justice a pour attribut la balance (E. von Moeller, *Die Wage der Gerechtigkeit*, col. 269-280; 291-304; 345-350). Cette particularité se retrouve en Grèce dès le VIIe siècle avant l'ère chrétienne, au IVe siècle chez les chrétiens d'Égypte, quand ils représentent la Justice parmi les Vertus. L'attribut ne dérive pas d'un symbole usité dans certaines formalités du droit. Il faut s'en rapporter avant tout à la balance du juge souverain pour trouver son origine. Cette balance se retrouve, en particulier, dans le jugement des défunts, chez tous les peuples de l'antiquité, à commencer par les Egyptiens; on en retrouve l'idée dans l'Ancien Testament et dans l'Apocalypse. Nulle part elle ne se développa davantage que dans la tradition chrétienne.

Zwei altäre ohne Altarstein (col. 281-284 et fig.). Les deux autels, sans pierre consacrée, que M. A. Schmid nous signale sont l'*antimensium*, toile servant d'autel portatif dans l'église grecque, et le collier de la Toison d'or. D'après certains auteurs la présence de celui-ci pouvait remplacer un autel portatif proprement dit.

Deux statuettes, datant de 1300 environ, acquis par M. le chanoine Schnütgen à Boppard, proviennent d'un retable, originaire sans doute de la contrée, qui paraît avoir eu de grands mérites (*Frühgotische Holzstatuetten von Mittelrhein*, col. 389-390 et pl.).

C'est à la même collection qu'appartiennent deux tapisseries destinées à recouvrir des coussins, et décrites par leur possesseur. Elles représentent la licorne s'élançant vers la vierge. L'une est de la première moitié du XVe siècle et paraît être originaire d'Arras, l'autre, de la seconde moitié du même siècle, provient sans doute de Bruxelles ou de Bruges (*Zwei Gobelin-Kissendecken des XV. Jahrhundert*, col. 321-322 et pl.) Quatre disques émaillés, dont un, reproduit en image, représente le Couronnement de la Vierge, sont des œuvres de Nicolas de Verdun, de la fin du XIIe siècle. A la même époque appartient un reliquaire à cylindre couché, en cristal de roche. (Schnütgen, *Romanische Emailscheibe und Berg-Kristallreliquiar*, col. 359-360 et pl.).

La statuaire de Magdebourg, Wechselbourg et Freiberg dépend, d'après M. Goldschmidt, d'un atelier de Magdebourg, qui dépend lui-même de l'art français de Paris et Chartres, plutôt que de l'art saxon antérieur. M. J. Bachem examine à nouveau les sculptures de Freiberg et de Wechselbourg (*Der Meister der Kreuzigungsgruppe in Wechselburg*, col. 323-334; 361-370 et 9 fig). Les premières se distinguent des œuvres de Magdebourg et paraissent avoir puisé à Chartres des inspirations directes. Elles sont apparentées aux sculptures de Wechselbourg : les meilleures sculptures de Wechselbourg et de Freiberg proviennent d'ailleurs d'un même maître, qui les exécuta sans doute de 1220 à 1240, et qui se dégagea de l'influence française dans ses dernières œuvres.

La *Zeitschrift für christliche Kunst* achève sa vingtième année. Des tables générales compléteront bientôt une première série de cette revue, qui a rendu tant de services déjà à la cause de l'art chrétien. Souhaitons que son directeur, le vénéré chanoine Schnütgen, puisse maintenir longtemps son œuvre a la hauteur à laquelle il l'a élevée. R. M.

BULLETIN MONUMENTAL, 1907 n° 5-6.

Grâces à l'activité et à la science de M. Lefèvre-Pontalis, l'organe autorisé de la *Société française d'archéologie* traverse actuellement la partie le plus brillante d'une carrière qui s'étendra bientôt à trois quarts de siècle. Elle amasse de précieux matériaux scientifiques, où l'on trouve, a côté de synthèses et d'articles didactiques, des monographies et des analyses que l'on peut présenter comme des modèles. Telle est l'étude du Directeur du *Bulletin* sur l'abbaye du Moncel, près Beauvais, accompagnée des lumineux dessins de M. E. Chauliat; tel est aussi son résumé critique du récent ouvrage de M. Bond sur l'architecture gothique en Angleterre.

M. L. de Contenson décrit les remparts de Rennes; M. F. Deshoulières, l'église et la crypte de Saint-Hilaire-en-Lignières ; le Dr R. Parmentier, l'église de Rousseloy, qui possède un curieux clocher et d'intéressants fonts du XIIIe siècle. Notons encore une communication curieuse de M. V. Mortet sur un formulaire du VIIIe siècle pour les fondations d'édifices et de ponts.

L. C.

ANNALES DU CERCLE ARCHÉOLOGIQUE DE MONS, t. XXXVI, Mons, Dequesne-Masquelier et fils, 1907, in-8°, LXVII-288 pages.

Ce volume s'ouvre par le récit du jubilé de la Société et de celui de son vénérable président, M. L. Devillers. Il reproduit le travail de M. E. Matthieu sur le Cercle archéologique de Mons, ses fondateurs et ses collaborateurs.

MM. L. de Pauw et E. Hublard donnent une notice sur le Castelet de Rouveroy. C'est un

camp de stationnement établi à l'époque de la décadence de la puissance romaine, au IVe ou au Ve siècle. Cette conclusion est justifiée par des considérations historiques et théoriques péremptoires. Citons en outre les communications de MM. E. Mathieu, sur le sceau de l'école dominicale de Mons; G. Descamp, sur les cloches de l'église Notre-Dame et St-Ursmer à Binche, après que celle-ci fut devenue collégiale (1408); A. Gosseries: une monographie du village de Clipy; E. Poncelet: une note sur les sceaux et armoiries des villes, communes et juridictions du Hainaut et sur les sceaux communaux conservés aux Archives de l'Etat à Mons ; Dom Berlière, sur le prieuré de Sart-les-Moines en 1352 ; P. Heupgen, sur la *Platte Bource de la Grande Aumône de Mons.*

LEODIUM. CHRONIQUE MENSUELLE DE LA SOCIÉTÉ D'ART ET D'HISTOIRE DU DIOCÈSE DE LIÉGE. 5e année (1906).

M. G. Monchamp fait connaître sous ce titre : *Le plus ancien texte liturgique liégeois*, un splendide diptyque d'ivoire du Consul Anastase. Deux feuillets en sont conservés, l'un à Londres, l'autre à Berlin. Au revers du premier feuillet se trouve écrit un texte liturgique. L'auteur pense qu'il est antérieur au VIIIe siècle.

M. Th. Gobert s'occupe du collège des oratoriens de Visé, fondé en 1751 et disparu avec le régime princier en 1794.

M. le chan. E. Schoolmeesters (à propos des Trinitaires), complète son travail sur le même sujet paru dans *Leodium* en 1905 (1). D'autre part le même membre reproduit d'après les *Acta sanctorum* l'histoire du *Culte de Georges Gruitrode à Maestricht*, et plus loin il publie une *Nouvelle note sur l'inscription de la moulure supérieure des fonts de St-Barthélemy à Liége.*

M. A. de Ryckel publie un document de 1369 : *La commanderie de la Haneffe* appartenant à l'Ordre de St-Jean de Jérusalem, ainsi qu'une note sur les consécrations d'églises et d'autels liégeois ; cinq boîtes à reliques, extraites autrefois des autels où elles étaient encastrées, et retrouvées dans l'église Ste-Croix, à Liége, nous apprennent la date de la consécration de plusieurs autels dans les paroisses voisines.

M. le Bon de Chestret de Haneffe publie une notice sur l'ancienne commanderie de Haneffe, et M. E. Schoolmeesters, une autre sur l'Ave Maria dans le diocèse de Liége. La première mention à Liége de cette prière dans les statuts synodaux de l'évêque Jean de Flandre date de 1288 (signalée ailleurs dès le XIIe siècle). M. Th. Cœnegracht fait connaître une naïve inscription de l'an 1742, découverte à Reckheim, sur un cadran solaire.

M. L. Guilleaume donne une notice historique sur la paroisse et le village de Sart-Sainte-Walburge ; M. P. Daniels, un document touchant les charges des décimateurs. D. U. Berlière, une notice sur le culte de sainte Julienne de Cornillon au XVIIe siècle. A la fin du XVIIe siècle, certains attaquèrent le culte de sainte Julienne, lequel, disait-on, était contraire à la constitution d'Urbain VIII sur le culte des saints. Une grave controverse surgit. Dom Berlière a retrouvé les pièces officielles relatives à celle-ci. Il les résume : « il y a lieu de croire que l'affaire fut classée et que les preuves du culte furent jugées suffisantes. »

M. Demaret a fait connaître les découvertes archéologiques à la collégiale Notre-Dame de Huy, notamment une crypte du XIe siècle que la *Revue de l'Art chrétien* signala naguère (1).

M. N. informe que la statue de saint Corneille en l'église du Séminaire fut vendue en 1797 (pp. 150-159).

M. J. Cœnen cherche à éclaircir quelques points obscurs de la vie des frères Van Eyck.

JAHRBUCH DER KŒNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN (1907).

1re livraison. — M. W. Suida étudie quelques peintres florentins de la fin du XIIIe siècle et du commencement du XIVe et la Madone Ruccellai, longtemps attribuée, d'après un texte de Vasari, à Cimabué ou à Duccio. Elle serait d'un maître intermédiaire qui aurait eu une grande influence sur Duccio et aurait surtout travaillé entre 1280 et 1285. Quant à Cimabué. M. Suida lui attribue un Christ en croix au réfectoire de Santa Croce à Florence, une Madone au musée du Louvre, une fresque à Assise, une figure de saint Jean (de 1302) à l'abside du dôme de Pise (mosaïque) et une Madone à l'Académie de Florence (?).

Selon M. Cornelius von Fabriczy, Guliano da Majano à Macerata, serait l'architecte de la Loggia dei Mercanti, construite en 1491 près du grand Palais communal de Macerata.

Des ivoires de l'époque de Charlemagne, sont étudiés par M. A. Goldschmidt. La Bibliothèque impériale de Vienne possède un Psautier en

1. *Archives belges*, 1906 art. 40, n° 23.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1906, p. 429.

lettres d'or, don de l'empereur Charlemagne au pape Adrien, qui était autrefois recouvert d'une reliure d'ivoire, comme l'indiquent des vers transcrits dans le manuscrit. M. Goldschmidt prouve que cette reliure, est maintenant au musée du Louvre (1). Avec ces deux plaques d'ivoire, plusieurs autres conservées à Oxford, à Londres, à Berlin, à Florence, à Darmstadt, à Narbonne, à Leipzig, forment un groupe homogène. Certains détails (notamment dans deux ivoires provenant de Lorsch) rappellent les manuscrits de la prétendue « école du Palais », dont le type est l'Évangéliaire d'Ada, à la Bibliothèque de Trèves.

2e livraison. — Autour de l'autel de Sainte-Cécile aux Offices, M. Suida groupe un certain nombre d'œuvres, parmi lesquelles une sainte Marguerite et une Madone à l'église Sainte-Marguerite de Montici près Florence, un saint Miniatus à San Miniato, un saint Thomas d'Aquin, au cloître de Santa-Maria-Novella.

Pacino di Bonaguida a laissé une œuvre fort intéressante, un Arbre de Vie, conservé à l'Académie de Florence et qui porte la date de 1311. On peut en rapprocher une Madone du musée de l'œuvre de Santa Croce.

Une œuvre de l'atelier d'Hubert van Eyck, par M. E. von Bodenhausen. C'est une Crucifixion de la collection du baron Franchetti, à Vienne, dont on avait perdu la trace.

M. A. Haupt s'occupe des origines et débuts de Peter Flettner. Cet artiste, né vers 1485, est important à étudier pour l'histoire de la Renaissance en Allemagne.

3e livraison. — « L'Enterrement du Christ » de Carpaccio au Musée de Berlin, se signale par plusieurs détails de mise en scène dont M. Bode relève l'intérêt.

Notice des articles de M. J. Meder sur les fragments d'un grand retable, attribués à Altdorfer, conservés dans la galerie du monastère de Saint- Florian en Haute-Autriche ; et de M. Campbell Dodgson sur une gravure sur bois inédite d'Erhard Schœn, de l'école de Dürer : *L'Annonciation et la Visitation*, conservée à la Bibliothèque d'Erlangen.

1. Nos 9 et 10 du catalogue de Molinier.

ZEITSCHRIFT DES AACHENER GESCHICHTSVEREIN. Vol. 29, 1907.

Dans une étude très serrée, le Prof. Buchkremer élucide la question très discutée du tombeau de Charlemagne. Il établit que le corps du grand empereur fut déposé le jour même de sa mort dans le célèbre sarcophage, resté en place jusqu'en 1788 dans le mur intérieur de la crypte, côté de la sacristie du munster d'Aix-la-Chapelle. Au-dessus du sarcophage et sous l'enfeu fut placée une statue du défunt au sujet de laquelle il n'y a qu'incertitudes. La niche fut maçonnée lors de l'invasion des Normands et réouverte sous Otto III. Les restes mortels de Charlemagne furent, lors de sa canonisation, enlevés du sarcophage et déposés dans le riche reliquaire, chef-d'œuvre des orfèvres de la ville palatinale. Le reliquaire, complètement achevé dès 1215, est encore conservé aujourd'hui avec son contenu dans le trésor de la cathédrale.

(Deutsche Reichzeitung-Bonn).

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DES CURIOSITÉS.

Monsieur le comte P. Durrieu signalait, en 1905 (1), une très belle miniature représentant l'*Adoration des Mages*, mêlée avec d'autres images de mains différentes, dans le livre d'Heures du comte Charles d'Angoulême, père de François Ier (2), et notait ses étroits rapports avec une page consacrée au même sujet dans les *Grandes Heures de la reine Anne de Bretagne* (3). Il proposait de rendre la miniature en question à Jean Bourdichon.

C'est ce que confirme la découverte d'un document contemporain par M. A. d'Herbomez. C'est un fragment de compte de Charles d'Angoulême, se référant aux années 1482 à 1485 (4). Dans ce compte se trouve l'article suivant :

« A Guillaume Bredin la somme de dix livres tournois par lui payée à Jean Bourdichon, enlumineur, pour avoir painct une *ystoire* [miniature] pour mon dit seigneur [le comte Charles d'Angoulême]. Pour ceci, comme appert par mandement de mon dit seigneur, signé de sa main rendu ci devant ou chapitre d'orfèvrerie, et quittance ci endue. . . . . X [livres]. »

Y a-t-il identité entre cette miniature et la miniature de la main du maître rencontrée dans le livre d'Heures du susdit comte Charles d'Angoulême ? La chose paraît vraisemblable. En ce cas, nous aurions dans l'*Adoration des Mages* du Ms. latin 1173 un document daté très important pour l'histoire de la peinture française.

REVUE DES DEUX MONDES,

M. É. Mâle expose l'influence du culte des saints sur les créations artistiques du XVe et du XVIe siècle en France. « Nous lui devons

1. *Chronique des Arts*, année 1905, page 165.
2. Ms. latin 1473 de la Bibliothèque Nationale.
3. Ms. latin 9474 de la Bibliothèque Nationale.
4. Archives Nationales sous la cote K 530 5, no 14.

dit-il, la meilleure partie des œuvres d'art de la fin du moyen-âge » : on rencontre alors partout les images des saints, non plus avec l'aspect de majesté et, en quelque sorte, d'éternité qu'elles ont au XIIIe siècle, mais plus humaines et plus familières, françaises par le costume et la physionomie. « Tout ce petit monde de saintes et de saints avait pour les hommes de ces temps un charme infini. Ainsi faits ils étaient moins respectés qu'aimés ; mais peut-être jamais ne furent-ils plus persuasifs. » M. Mâle décrit des spécimens typiques de ces images — statues, peintures ou verrières — dues à la dévotion de donateurs isolés, mais surtout à la libéralité des innombrables confréries d'alors, et il montre dans la vie intime de ces confréries, dans leurs usages, dans les *Mystères* qu'elles jouaient à certains jours, l'origine de maints détails de ces représentations figurées. Le culte des saints à la fin du moyen-âge fut d'une prodigieuse fécondité : « Des milliers d'œuvres d'art sont nées de la foi profonde en leur intercession. Ce que les artistes du XVe siècle et ceux des premières années du XVIe ont fait de plus exquis leur a été inspiré par les saints. La Réforme vint, et avec elle apparut l'esprit critique. Les saints furent discutés... Le charme était rompu. Les artistes purent désormais avoir toutes les qualités ; ils n'eurent plus la candeur qui rend ces vieilles œuvres inimitables. »

Signaler en outre une étude de M. Fr. Haack sur huit panneaux de Zeitblom au musée de Sigmaringen, représentant des épisodes de la vie de la Vierge, qu'on a réunis en forme de retable, mais en intervertissant fâcheusement les sujets, et sur les huit bustes de prophètes du même artiste conservés au musée de Stuttgart, et qui, selon lui, devaient primitivement faire partie du même autel.

Varia.

Bull. de l'Institut archéol. liégeois, t. XI-XII, 1907. — Tabernacles en pierre du XVIe siècle. L'église de Musson, p. 204. — Les fonts baptismaux de Guirsch, par M. J. Vannerces, p. 206. — Notre-Dame du Bonlieu et son ermitage, p. 224.

L'Architecture. Paris, 1908. — Chapelle du couvent du Sacré-Cœur à Paris, pp. 12 et 21. — Église Américaine à Paris, pp. 43 et 53, par Nizet.

Revue biblique, 1907. — Eglise byzantine et inscription romaine à Abou-Chôch, par H. Vincent, pp. 414-421. — Un vestige des édifices de Constantin au Saint-Sépulcre, pp. 586-607, par le même.

Mémoires de l'Institut franç. d'Archéol. Orientale du Caire, XII 2, 1906. — Le monastère et la nécropole de Baouït, pp. 70-164, par J. Clédat.

Bull. de correspondance hellénique, 1907. — Sur la date du monastère du Sinaï, par H. Grégoire, p. 327.

Revue de l'Orient chrétien, 1907. — Les églises Saint-Étienne à Jérusalem, par S. Vailhé, p. 70.

Comptes-rendus de l'Acad. des Inscr. et Belles Lettres, 1907. — Rapports sur les fouilles des catacombes d'Hadrumète, pp. 433-440, par Leynaud. — Lettre sur l'inscription des martyrs de Carthage : de Perpétue, de Félicité et leurs compagnons, pp. 193-195, par le P. Delattre.

Röm. Quartalschr, 1907. — Beitrage sur christlichen Archäologie : Zum quadratischen Nimbus : Die « Konstantin-Schale » des Britisch-Museum. Die Acheropita oder das Bild des Emmanuel in der Kapelle « Sancta Sanctorum », p. 65-92, par Mgr Wilpert. — Eine neue Unterkirche in Rom ? par P. Dörfler. — Zur Chronologie des Bassus-Sarkofags in den Grotten von S. Peter, p. 117-134, par A. De Waal. — Zur byzantinischen Oden-illustration, p. 156, par A. Baumstark. — Das angebliche Grab des h. Emmeran, p. 192, par A. Weber.

Jahrb. des K. deutschen Arch. Inst. 1907. — Die Altchristlichen Grabstatten Siziliens, par Führer u. Schultze.

Mitteil. des archäol. Inst. Athen. 1906. — Die mittelbyzantinischen Kirchen Athens, pp. 279-324.

Nuovo Bull. d'arch. crist. 1906-1907. — Resconto delle adunanze tenute dalla Societa per le conferenze di archeologia cristiana, pp. 205-225. — Scoperta di un muro con avanzi di antiche pitture sotto la chiesa di S. Crisogono. — Il sepolcro di papa Marcellino nel cimitero di Priscilla, pp. 115-145. — Di un ulteriore indizio per attribuire al cimitero di Priscilla il celebre carme battesimale della silloge di Verdun, pp. 169-189. — Cimiterio di S. Agnese sotto la basilica della via Nomentana, pp. 231-234, par Or. Marruchi.

La Palestina ed il lavore e le sculture del l'arco di Constantino, pp. 55-61, par A. Monaci.

Scoperta dell' oratorio e del monasterio di S. Cesario sul Palatino, 191-204, par A. Bartoli.

Osservazioni sopra la triplice deposizione del papa Gaio nel cimitero di Callisto, pp. 147-168, par G. Schneider.

Le pitture del dittoco di Bœzio nell' Museo cristiano di Brescia, pp. 5-14, par A. Münoz.

Di alcune iscrizioni sepolcrali nell' Oratio detto di S. Silvia in S. Saba, pp. 15-53, par A. Bacci.

Salona. Scoperta nella basilica urbana, pp. 148-249, par Fr. Bulié.

L'Arte, 1907. — L'Acheropita ossia l'imagine del Salvatore nella cappella del « Sancta Sanctorum », p. 247, par J. Wilpert.

Rassegna Gregoriana, 1907. — La Schola Cantorum di S. Saba, pp. 227-256, par Santa Perasini.

Bull. di arch. e storia dalmata, 1906. — Osservazioni su alcuni monumenti cristiani della Dalmazia, pp. 256-261, 1907. — Recensione di alcuni opusculi risguardanti la questione dei martiri di Salona. — Scavi nella basilica episcopalis urbana a Salona durante gli anni 1905-1906, par F. Bulic.

Bull. della Soc. filologica romana, 1906. — La grande croce di Victoria nel foro Constantiniano, par W. de Grüneisen.

Rassegna Gregoriana, 1907, n. 3-4. — Una miniatura indicante gli antichi luoghi del culto in Terra Santa, par H. Grisar.

Proceedings of the Soc. of biblical archeol., 1907. — St-Menas of Alexandria, par M. Murray, pp. 25 à 122.

Journal of hellenic studies, 1907. — A Sarcophagus of the Sydamara type in the collection of sir Fred Cook Bart, and the influenze of stage architecture upon the art of Antioch, pp. 99-122, par P. Strzygowski.

Amtliche berichte aus den Kœnigl. Kunstsammlungen. (Bulletin officiel des musées de Berlin). *Janvier 1908.* — Crucifixion de Conrad Witz, par M. Friedlænder. — Collection de tableaux racontant l'histoire du costume, par M. Jessen.

Février. — Portrait de femme de Rogier van der Weyden, par M. Friedlænder.

Rivista d'Arte. *Fascicule 6, 1906.* — Ad. Gottschewski : Une œuvre nouvelle de Michel-Ange (petit bronze de la main de Michel-Ange, représentant un Fleuve.

Od. H. Giglioli : La Chapelle du cardinal de Portugal dans l'église de San Miniato al Monto et les peintures d'Alessio Baldovinet.

Documents d'archives. — Notes sur Filippino Lippi, par M. J. Mesnil.

Fasc. 7. — H. Geisenheimer : Sur quelques tapisseries du dôme de Côme faites sur des cartons d'Alessandro Allari.

Mario Bori : L « Annonciation » de Piero del Donzelli dans la chapelle Frescobaldi de l'église San Spirito, à Florence. Cette charmante Annonciation, jusqu'à présent attribuée à Botticelli, est de Piero di Donzello.

Documents d'archives : Pasquino di Matteo di Montepulciani, sculpteur et fondeur (1425-1485), par M. C. de Fabricy.

Une ébauche méconnue de Gian Lorenzo Bernini par M. Peles Daus.

Documents sur la tombe de l'évêque de Federighi, par Luca della Robbia, par Giovanni Pozzi.

Au sujet des fresques du Campo-santo de Pise, M. I. B. Supino discute avec M. Venturi, qui attribuait à l'année 1379 la restauration de l'Enfer, et donne le texte du document, daté de 1734, qui concerne cette restauration.

L'ancienne chapelle Nenti de l'église de S. Lucia dei Magnoli à Florence, et ses peintures par Odoardo H. Giglioli.

Bartholomeo di Tommaso, verrier, et un de ses vitraux historiés au baptistère de Pistoia, par M. Peleo Bacci.

Documents sur la chapelle Neri à Castello et sur le tableau de la chapelle Bardi à Santa Croce, par M. Mario Bori.

Le mois littéraire et pittoresque. *Février 1908.* — Étude de M. Albert Croquez sur le peintre flamand Georges Buysse.

Mars. — Fra Angelico et la Chapelle de Nicolas V au Vatican, par Aug. Fabre.

Augusta Ferusia. *Mai 1906.* — G. Urbini : Eusebio da San Giorgio. L'auteur propose de rendre au maître le dessin de Vierge, au crayon mou, attribué à Raphaël, de l'album vénitien du Louvre ; il se demande si le fameux album ne serait pas l'œuvre d'Eusebio.

— L. Lanzi : Le Couvent de l'Ermite près de Cesi.

— P. Cenci : Les « Ceri » de Gubbio et leur histoire. Ce mot qui signifie cierge, représentait des sortes de mâts prismatiques surmontés chacun d'une statue différente, qui figuraient dans des courses populaires.

Ettore Ricci : Le Sépulcre de saint Benoît XI de San Domenico de Pérouse.

Septembre. — A Bellucci : Le plan eusébien de Pérouse de 1602.

Octobre. — U. Gnoli : Les anciens autels de l'Ombrie.

— L. Lauzi : Le Sanctuaire de Greccio, près de Terni.

Novembre-Décembre. — C. Trabalza : Le 6e centenaire de Jacopone de Todi. La plus grande partie du fascicule est formée d'études et notes sur ce saint.

Bribes de Folklore : L'écueil de saint François, par M. Frederico Berardi (légende populaire).

— Umberto Gnoli : L'Ancienne basilique ugonienne et le Dôme de Saint-Jean de Gubbio à Assise, par Umberto Gnoli.

Les Arts. *Décembre 1907, janvier 1908.* — Le fascicule est consacré à la collection de M. G. Dreyfus. M. Vitry y étudie les sculptures, œuvres de Mino da Fiesole, Desiderio de Settignano, Verrocchio, Donatello, Rossellino, Andrea della Robbia, Laurana, etc. ; — M. J. Guiffrey, les peintures, œuvres de Botticelli, Filippo Lippi, Ghirlandajo, Francesco Cossa, Cima da Conegliano, et autres ; — M. G. Migeon, les petits bronzes et les bas-reliefs œuvres de Desiderio, Riccio, Sperandio, Rossellino, Donatello, etc.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Bayet (C.). — Le Maître de l'art — Giotto. — In-8°, Paris, Rennes, 1907.

Clermont-Ganneau (C.). — Recueil d'archéologie orientale. — In-8°, avec grav. Leroux, Paris.

Coquelle (P.). — Les églises romanes du Pincerais. — In-8°, 20 pp. Aubert, Versailles.

* de Farcy (F.). — La tour de Saint-Aubin. — Broch., Angers, 1907.

* Le même. — Trois anciennes broderies du trésor de Chartres. — Broch., Chartres, 1907.

De Foville (Jean). — Gênes, (collection des *Villes d'art célèbres*). — Un vol. in-8°, 152 pp. avec 130 gravures. Paris, Laurens, 1907.

* de Francqueville (A.). — Les vieux moulins de Picardie. — In-8° de 90 pp. Amiens, Yvert, 1907.

Demaison (L.). — La cathédrale carolingienne de Reims et ses transformations au XIIe siècle. — In-8°, 19 pp. Imp. nationale, Paris.

De Wyzenva (Th.). — Les maîtres italiens d'autrefois. — L'école du Nord. — In-8°, 356 pp. — Paris, Rennes, 1907. Prix : 3 fr.

Diehl (Ch.). — Le maître de l'art. — Botticelli. — In-8°, Paris, Rennes, 1907.

* Digonnet (E.). — Le Palais des Papes d'Avignon. — In-8° de 420 pp. ill., Avignon, Seguin, 1907. — Prix : 5 fr.

Doublet (G.). — L'ancienne cathédrale de Grasse. — In-8°, 87 pp. Impr. « Beaux-Arts et métiers », Nice.

Dubois (P.). — Note sur les retables flamands des XVe et XVIe siècle de l'Oise et de la Somme. — In-8°, 14 pp. Paillart, Abbeville.

* Gauckler (Paul). — Mosaïques tombales d'une chapelle de martyrs a Thabraca. — Paris, 1907.

* George (J.) et Mourier (P.). — Inventaire archéologique d'Angoulême. — In-8° de 105 pp. nombr. vignettes. Angoulême, Chasseignac, 1907.

* Germain de Maidy (L.). — Une protestation touchant l'histoire de l'Art en France. — Broch. Malseville, 1907.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

* Le même. — Une sculpture représentant le Père éternel — Broch. Nancy, 1906.

Gillet (L.). — Raphael. — Quart in-8°, Paris, Plon, 1907. Prix : 4 fr. 50.

Grisar (P. H.). — Histoire de Rome et des papes au moyen age. — Traduit par G. Leclercq, 2 vol. in-8°, de 465 en 456 pp. Paris, Desclée, 1907. Prix : 25 fr.

Langton-Dougle. — L'ame Siennoise. Prix : 3 fr.

* Leclercq (Dom H.). — Manuel d'archéologie chrétienne depuis les origines jusqu'au VIIIe siècle. — 2 vol. grand in-8° de 600 et 680 pp., illustr. Paris, Letouzey, 1907.

Legris (A.). — L'église d'Eu. Notice historique et descriptive. — In-16, 147 pp. Paillart, Abbeville.

Mallet (J). — La chapelle seigneuriale de Saint-Quentin-la-Motte-Croix-au-Bailly, et les Ursulines d'Abbeville. — In-8°, 7 pp. Paillart, Abbeville.

Mentienne. — Les vieilles maisons de Corbeil. Le couvent des Récollets. — In-8°, 55 pp. fig et pl. Champion, Paris.

Monme (Ph.). — Venise au XVIIIe siècle. — In-8°, 412 pp. Paris. Rennes, 1907.

Reymond (M.). — Le maître de l'art Verrochio. — In-8°. Paris, Rennes, 1907.

* Théodore (E.). — Notes sur l'église, le manoir de Zeggers-Cappel. — Broch. Ficherculle, Bailleuil, 1907.

* Triger (R.). — Sainte-Suzanne, son histoire et ses fortifications. — In-8° de 272 pp. et 18 pl. Mannes, Fleury, 1907.

Urseau (C.). — Devis et marchés pour la construction d'une chapelle a Saint-Pierre de Chemillé, en 1501. — In-8°, 7 pp. Impr. nationale, Paris.

* Vitry (M.) et Brière (G.). — L'église abbatiale de Saint-Denis aux tombeaux. — Petit in-4° de 180 pp. et 18 phototyp. Paris, Longuet, 1908.

Allemagne-Autriche.

Baumeister (E.). Rokoko-Kirchen Oberbayerns. — In-8°, 78 pp. Heitz, Strasbourg.

Bendiner. (Dr.) — Das Strassburger Munster. — In-18 ill., Seifert, Stuttgart, 1907. Preis : 75 Pf.

Le même. — Das Freiburger Munster. — In-18 ill., Seifert, Stuttgart, 1907. Preis : 75 Pf.

Bruns (F.), Hirch (F.), Schaumann (G.). — Bau- und Kunstdenkmaler der Freien und Hansestadt Lübeck. — Vol. II. Nöhring, Lübeck, 1906. Preis : 12 M.

Hämmerle (A.). — Die ehemalige Kloster u. Wallfahrtskirche zu Bergen bei Neuburg. — In-8°, 103 pp. Ph. Bönner, Eichstatt.

Hosfeld (O.). — Stadt-und Landkirchen. Kirchenausstattung. — In-8°, 186 pp. Ernst, Berlin.

Joseph (D.). Geschichte der Architektur Italiens von den altesten Zeiten bis zur Gegenwart. — In-8° 550 pp. 340 fig. Baumgärtner, Leipzig.

Konstantinowa (A.). — Die Entwickelung des Madonnentypus bei Leonardo da Vinci. — In-8°, 55 pp. 10 pl. Heitz, Strasbourg.

Karl Voll. — Die altniederlandische Malerei von Jan Van Eyck bis Memling ein entwicklungs-geschichtlicher Versuch. — Poeschel, Leipzig, 1906.

* Ritter Von Feldegg (Prof. F.). — Moderne Kirchen-Dekoration. — In-fol. 40 pl. Vienne, Schroll. 1908. Prix : 50 M. (Voir p. 148).

Schmidt (Otto). — Kunstschætze aus Tirol. — Heliogravuren nach photographischen Aufnamen, mit erlæuterndem Text von Prof. John W. Deininger. A. Schroll, Wien, 4 Albums in folio.

Stumvoll (R.). — Der Magdeburger Dom in Sage u. Geschichte. — In-8° 46 pp. 16 fig. Neumann, Magdebourg.

von Sybel (L.).— Die Klassiche Archæologie und die altchristliche Kunst. — In-8°, 18 pp. Elwert, Marbourg.

* Urban (F.). — Religiöse Malereien fur Kirchen-Dekoration. — In-fol. 23 pl. Schroll, Vienne, 1908. Prix : 25 M. (Voir p. 145).

von der Gabelentz (H.). — Die kirchliche Kunst im italienischien Mittelalter, ihre Beziehung. zu Kultur u. Glaubenslehre. — In-8°, 305 pp. Heitz, Strasbourg.

Wiemann (H.). — Geschichte der Hof u. Stifts-Kirche zu St. Bartholomaï. — In-8°, 170 pp. E. Luppe, Zerbst.

Angleterre.

Cox (Ch.), et Harvey (A.). — English Church furniture. — 397 pp. 121 fig. Methuen, Londres.

Herbert Maxwell (Bart.). — Official guide to the Abbey Church, palace and environs of Holyroodhouse. — In-8°, 183 pp. W. Blackwood et fils, Edimbourg.

Lefroy (W.). — The ruined abbeys of Yorkshire. — In-8° 296 pp. Seeley, Londres.

Selwyn Brinton. (M. A.).— The renaissance, its arts and life. Florence (1450-1550). — Manzi-Joyant et C°, Bedfort Street 25 Strand, London, 1908. Prix : £ 10-10-0.

Danemark.

Madsen (K.). — Kunstens historie i Danmarks. — In-4°, 432 pp. Th. Johansen, Copenhague.

Italie.

Mosca (L.). — Napoli e l'arte ceramica dal XIII al XX secolo. — In-8°, Ricciardi, Neapel.

Belgique.

De Bosschere (J.). — Oude gebouwen van Antwerpen 1907. — In-8°, 113 pp. Buschmann, Anvers.

Baulmont — (G.). Les ruines de l'abbaye de Villers. — In-8°, 160 pp. riche illustrat., Gand, Vandenpoorten, 1907. Prix : 2 fr. 50.

De Pauw (N.). — Het paleis der koninklijke vlaamsche Academie : Dammansteen of huys van Oomberghen. — In-8°, 11 pp. Siffer, Gent.

Destrée (J.). — Tapisseries et sculptures Bruxelloises. — Van Oest et Cie Bruxelles.

Fierens-Gevaert. — La renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres. — In-8°, 106 fig. 24 pl. Van Oest et Cie, Bruxelles.

Ruelle (J.). — L'église de Wavre. La tour et la flèche, les tombes. — In-8°, 104 pp. Imp. des travaux publics. Bruxelles.

Soens (E.). — De Kerk van Ninove en haar mobilier. — In-8°, 48 pp. Van Doosselaere, Gand.

Verswyvel (D.). — Beschrijving der Kerken, Kloosters en Abdijen te Antwerpen, met de daarin bestaande rijkdommen, schatten, enz. — In-8°, 47 pp. de Cauwer, Anvers.

Chronique. SOMMAIRE: MONUMENTS ANCIENS: Mont Saint-Michel, Florence, Douai, Strasbourg, Metz, Furnes. — PEINTURES ET SCULPTURES: France, Belgique, Allemagne. — MUSIQUE RELIGIEUSE. — VARIA.

Monuments anciens.

Mont Saint-Michel. — Les vieux Normands disaient du Mont Saint-Michel : Le mont est en péril de mer. Ils disent aujourd'hui : Le mont est en péril des ponts et chaussées. Et on devine que cet autre danger est beaucoup plus redoutable. En effet, l'administration des ponts et chaussées a imaginé l'inimaginable projet de mettre en terre le Mont Saint-Michel. Il s'agit de relier le mont à la côte normande par des remblais qu'on recouvrira de cultures plus ou moins verdoyantes sur l'éternel fond de sable.

Nous croyons savoir que le Gouvernement s'opposera à un pareil projet, pour faire respecter le caractère, la valeur même d'un monument historique, situé dans un décor incomparable.

Si l'on veut gagner du terrain sur la mer, comme en Hollande, pourquoi choisir parmi l'immense étendue de nos côtes précisément la baie du Mont Saint-Michel? Pour créer quelques hectares au prix de millions et après des travaux interminables, on chasserait les touristes, on ruinerait les commerçants et les hôteliers établis au Mont Saint-Michel depuis des siècles, on *enliserait* véritablement une des attractions les plus rares et les plus célèbres de la côte normande (1).

Florence. — La municipalité a décidé d'entreprendre autour de l'église Saint-Laurent les travaux qu'elle projetait depuis longtemps. La rue del Canto del Nelli va être supprimée, ses maisons seront abattues, la place devant l'église va être nivelée. La façade, achevée d'après les dessins de Brunellesco, doit être dégagée des bâtiments de construction ultérieure qui la défigurent. Tout ce coin de Florence, où se trouvent groupés quelques-uns de ses plus précieux édifices, la basilique de Saint-Laurent, les chapelles des Médicis, les cloîtres, la bibliothèque bâtie par Michel-Ange, va être modifié.

Douai. — On vient de restaurer le beffroi et le carillon de l'Hôtel de ville, qui compte, comme on sait, parmi les plus beaux monuments de la vieille Flandre.

Strasbourg. — Sous son poids énorme, la tour de 142 mètres s'enfonce dans le sol d'un mouvement lent mais continu.

Le Conseil municipal a voté, sur la proposition de l'architecte conservateur du monument, un premier crédit de 50,000 Marks pour la réfection des fondations de la façade.

1. *Figaro*, 7 mars 1908.

Metz. — Un projet de restauration de la cathédrale, dressé par l'architecte Schmitz, vient d'être soumis aux Délégations d'Alsace-Lorraine: il prévoit une dépense de 2 100.000 Marks pour une période de travaux de douze années.

***

Furnes. — Sainte-Walburge. Notre article : *Retour à la tradition liturgique* (1), nous a valu l'intéressante lettre qui suit de M. le Sénateur R. de Spot. Quelques renseignements sont ici nécessaires au lecteur.

La ville de Furnes est une des plus jolies parmi les cités flamandes encore tout empreintes de l'esthétique médiévale. Sa Grande Place, d'un merveilleux archaïsme, est dominée par les murs roses d'une fort belle église en briques remontant au XIIIe siècle. Sainte-Walburge serait une des plus vastes en même temps qu'une des plus belles églises de la Belgique, si elle avait été achevée sur les fondations commencées dès l'époque romane. Malheureusement on n'érigea que le chœur, superbe et svelte vaisseau, avec son curieux déambulatoire. Avant la Révolution elle servit de collégiale, et le chœur fut clôturé par un jubé surmonté des orgues, et garni sur les flancs et sur le fond d'une double rangée de stalles à haut dorsal. Ces escrineries furent exécutées vers la fin du XVIe siècle avec une grande richesse et un réel talent. Leur ensemble fait au chœur un cadre d'une unité parfaite, en lui-même, bien qu'opposé de style avec l'édifice. Il offre un spécimen remarquable d'un chœur fermé et meublé selon les anciens rites, comme on en trouve encore en Belgique quelques exemples, notamment à Saint-Jacques d'Anvers, à Saint-Gommaire de Lierre, à Saint-Vincent de Soignies, etc.

Au point de vue architectural, la belle restauration de Sainte-Walburge de Furnes a été un agrandissement de l'église, qu'on a dotée d'un large transept et d'une amorce de la nef. Dès lors on s'est trouvé en présence d'un vaisseau complet d'église paroissiale, et l'utilité s'est affirmée d'adjoindre le chœur à l'église basse pour former un tout ; du même coup on démasquait la belle architecture du chœur dont le jubé avait caché fâcheusement les piles.

Tels sont les faits, que dénonce avec de légitimes regrets M. le Sénateur de Spot. Le Rév. Curé de Sainte-Walburge, de son côté, a eu la bonté de fournir à notre demande, les inté-

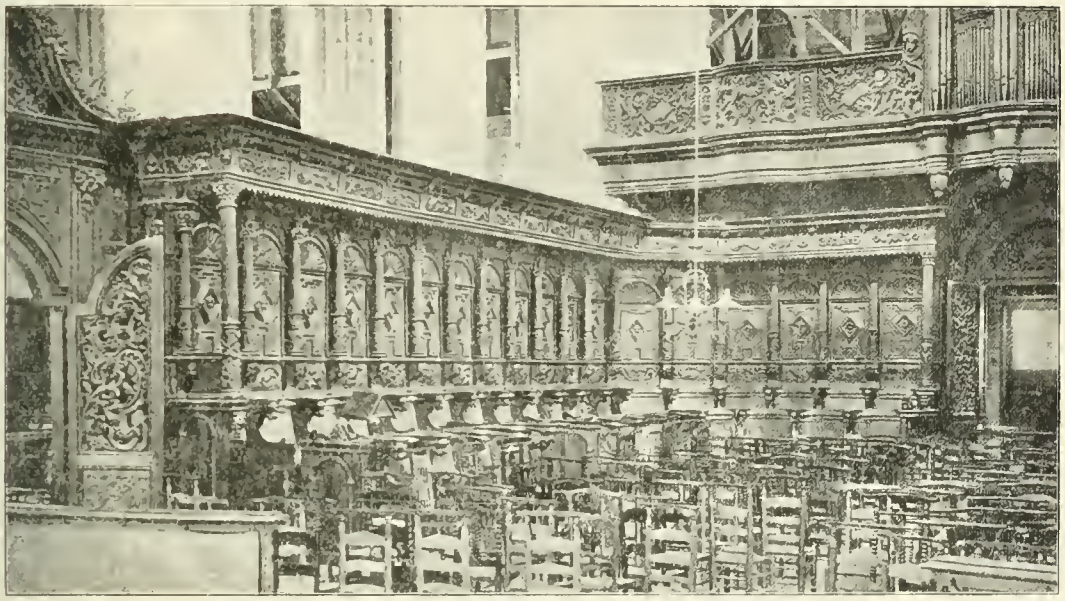
1. Voir livraison précédente, p. 73.

ressants renseignements qu'on lira plus loin.

On ne peut sans vif regret voir briser cet imposant ensemble d'un chœur canonical, qui vaut surtout par son entièreté ; une fois entamé, ce qui en reste perd de sa valeur et devient plutôt choquant par son aspect disparate avec le style du vaisseau. Certes, il eût été intéressant que dans cette vaste église d'une petite paroisse, on pût se contenter d'un espace réduit, mais peut-être encore suffisant pour le culte, afin de conserver au pays un superbe vestige d'une institution éteinte.

Si l'on se place au contraire au point de vue des respectables convenances du culte actuel, il faut reconnaître que la disparition du jubé s'impose pour donner leur valeur utile au transept et à la nef nouvellement construite. Ici comme dans tant d'occasions, en fait de restaurations, il y a des arguments militants pour l'une et l'autre des deux solutions opposées. Si nous avions eu voix au chapitre, nous nous serions prononcé pour le maintien de l'état ancien, par respect des souvenirs du passé.

Toutefois nous ne trouvons pas ici l'application



Église de Sainte-Walburge à Furnes. — Stalles du chœur.

des considérations liturgiques développées dans notre article de la livraison de mars. L'église de Sainte-Walburge, telle qu'elle est actuellement, même avec son morceau de nef, ne réalise pas l'ordonnance ordinaire des grandes églises paroissiales ; le chœur du XIIIe siècle est trop prépondérant, pour pouvoir être régulièrement considéré comme le sanctuaire réservé aux offices, de manière que les fidèles en soient exclus, et par conséquent, ce n'est pas à l'endroit de l'actuel jubé que s'indique la séparation voulue entre le sanctuaire et l'assemblée des paroissiens. C'est donc au nom de l'archéologie plutôt qu'au nom de la liturgie, que nous aurions plaidé en faveur du statu quo.

Quoi qu'il en soit, c'en est fait de ce bel ensemble, qui, sans doute, ne sera plus jamais rétabli. L'esthète consolera l'archéologue, en lui faisant contempler les lignes ravissantes d'un beau chœur du XIIIe siècle jusqu'ici dérobé presqu'entièrement à son admiration. Il est vrai que trop souvent, l'archéologue est peu doué de faculté admirative.

Cela dit, donnons la parole à nos deux honorables correspondants.

Furnes, 10 avril 1908.

Monsieur le Professeur,

J'ai été heureux de lire l'article de la *Revue de l'Art chrétien*, reproduit hier par le *Bien public*, portant votre signature. Cet article, concernant l'ouverture des chœurs des églises que vous condamnez, vient bien à son heure.

En ce moment, on est en train de commettre cet acte de vandalisme dans notre collégiale de Ste-Walburge.

Ce travail, autorisé par Arrêté royal et avec l'approbation de la Commission royale des monuments, désapprouvé par l'Administration communale, est en voie de réalisation.

Chose triste à constater et qui est très critiquée dans notre ville, car c'est, comme vous le verrez d'après les cartes-vues que je me permets de vous envoyer avec la présente, nous enlever la plus belle partie de nos stalles surmontées par le jubé.

Ces meubles sauvés par nos pères, lors de la tourmente révolutionnaire de 93, succombent maintenant sous les coups de hache de nos démolisseurs modernes.

Comme Furnois et descendant de ces sauveteurs, je me suis élevé contre cette destruction qui, je n'en doute pas, sera critiquée non seulement par les nombreux étrangers, mais, plus encore peut-être, par les artistes qui, en eté, pullulent dans notre ville.

Je suis convaincu, Monsieur le Professeur, que vous éléverez aussi votre voix pour protester contre cette abomination.

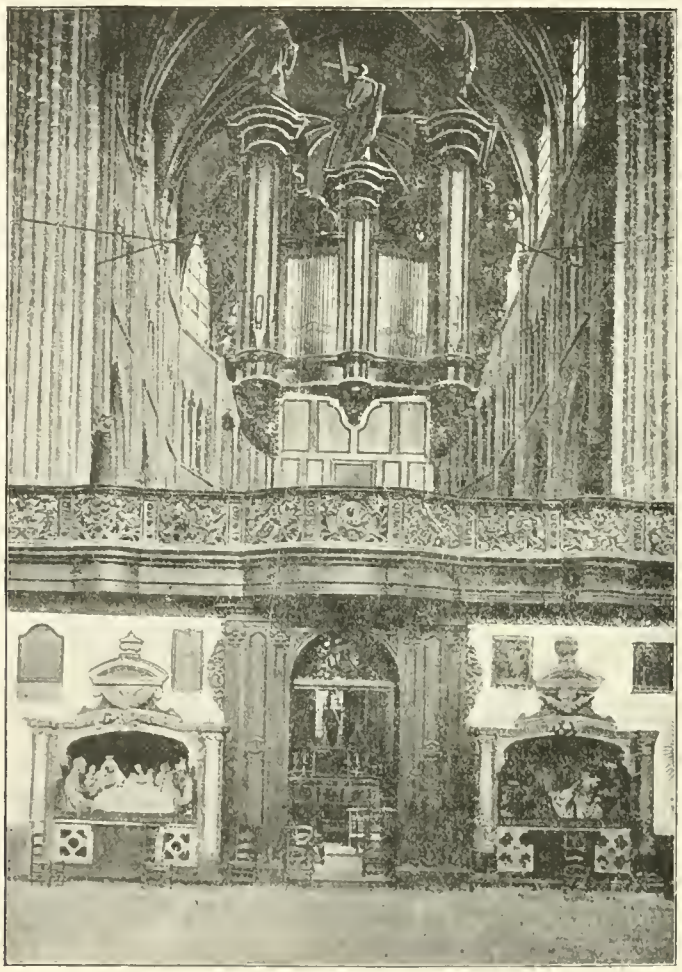
Veuillez recevoir, Monsieur le Professeur, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

R. DE SPOT.

Furnes, 14 avril 1908.

Monsieur,

En réponse à votre honorée d'hier 13 avril, je m'empresse de satisfaire aux questions que l'amour de l'Art chrétien vous fait poser, par rapport aux modifications du mobilier du beau chœur de mon église de Ste-Walburge à Furnes.



Église de Sainte-Walburge à Furnes. — Jubé vu du transept.

L'architecte dirigeant les modifications se nomme M. Vinck, de Furnes.

Quant aux modifications elles-mêmes, par arrêté royal du 1er mai 1907, l'aménagement des stalles du chœur et le déplacement du jubé ont été autorisés, conformément aux plans de M. Vinck.

Pour ce qui concerne le déplacement du jubé d'après un premier projet, le grand buffet d'orgue doit être placé sur le côté ; tandis que d'après un second projet, ce buffet doit conserver, sur le jubé transféré au fond de l'église, sa place relative actuelle.

Le ministre M. Renkin estime que, quant à ce point, il y a lieu pour le Gouvernement, d'approuver le premier projet. Le grand buffet, placé vers le centre du jubé masquerait en partie la fenêtre du fond de l'église.

En ce qui concerne les stalles, d'après le second projet de M. Vinck, sept stalles doivent être enlevées de chaque côté en vue d'obtenir le dégagement complet du chœur. Il importe toutefois, d'après l'avis de M. le ministre Renkin, que, quand on passera à l'exécution de cette partie du projet, on n'enlève pas en une fois toutes les stalles dont le déplacement est proposé. La fabrique agirait sagement en commençant par faire enlever d'un seul côté les quatre premières stalles du retour vers l'entrée du chœur. On pourra juger avant de continuer le travail si l'enlèvement de quatre stalles ne suffirait pas de

chaque côté, pour dégager l'entrée du chœur et si, dès lors, dans l'affirmative, il ne serait pas préférable de ne pas toucher aux autres stalles du retour.

Quant aux stalles enlevées, M. le ministre Renkin admet qu'elles soient placées sous le jubé, mais à la condition qu'elles soient adossées au mur du fond et sous la réserve qu'on pourrait examiner au moment voulu, s'il n'est pas possible de leur donner un meilleur emplacement dans l'église.

Pour l'exécution de ces travaux il faut donc procéder par étapes. Pour le moment le jubé et le grand buffet ont été démontés ; d'un côté quatre stalles du retour vers l'entrée du chœur ont été enlevées.

Reste à décider si l'on s'arrêtera là, ou si on enlèvera encore les trois autres stalles suivantes pour dégager entièrement les magnifiques colonnes du chœur monumental.

Nombre de savants en archéologie chrétienne sont déjà venus et tous ont admiré l'heureux effet produit par les premiers travaux. Il faut vraiment voir pour pouvoir bien juger.

Veuillez agréer, Monsieur, l'hommage de mes salutations très distinguées.

Hub. RUYTER, curé.

Peintures et sculptures.

France. — Les vestiges du cloître d'Abondance (Haute-Savoie, arrondissement de Thonon), qui remontent au XIIIe siècle, ont été classés comme monument historique. Elles ont subi des dégradations assez nombreuses au cours de ces vingt dernières années. Une grande surveillance doit être exercée sur ces malheureuses peintures, déjà si éprouvées. Elles sont probablement de ce Conrad Witz qui a, ces dernières années, préoccupé les historiens de la peinture des primitifs allemands et français et qui a fait dernièrement l'objet d'un article très documenté de M. C. de Mandach dans la *Gazette des Beaux Arts*, livraison de novembre 1907.

***

Belgique. — La Société des Amis des Musées, récemment constituée à Bruxelles sous la présidence de M. Beernaert ministre d'Etat, vient, nous écrit notre correspondant, d'acquérir un monument en pierre de la plus haute importance pour l'histoire de la sculpture médiévale en Belgique. C'est un bas-relief votif, découvert par M. Cloquet, professeur à l'Université de Gand, sur l'emplacement de l'ancien couvent des Frères Mineurs à Tournai; il appartient à l'école tournaisienne du XVe siècle et représente, de façon puissamment réaliste, les funérailles de Jehan Fiesnes, frère mineur décédé en 1425. Le cadavre repose sur une civière qu'une natte recouvre. Quatre frères, l'un portant la croix processionnelle, viennent procéder à la levée du corps, comme il résulte des paroles liturgiques inscrites sur les banderoles qui se déroulent à travers la composition ; à l'avant-plan, deux moines sont endormis, en qui l'on a cru reconnaître des frères chargés de veiller le mort et que le cortège funèbre aurait surpris dans leur sommeil.

Ce genre de représentation est unique dans la sculpture belge de l'époque.

(Journal des Débats.)

En dépit d'un fort courant contraire, suscité par les archéologues, on fait actuellement en Belgique de louables efforts pour la décoration picturale des églises. Nous signalons, en attendant de pouvoir bientôt les décrire, les très belles peintures exécutées à l'église d'Huysse en Flandre Orientale, par MM. Coppejans et de Kramer. M. Jos. Wante fait à ce moment à l'église St-Boniface de Bruxelles des travaux d'une grande valeur artistique. M. Bressers restaure les peintures anciennes des voûtes de Ste-Walburge d'Audenarde. M. Jamin a donné le projet de la décoration picturale de l'église de Gemmenich (Liège), M. Mahaux de celle de Blougies (Hainaut).

***

Allemagne. — On vient de découvrir, dans l'église de Stuppach (Wurtemberg), un tableau de Mathias Grünewald qui avait jusqu'à présent échappé à la sagacité des critiques d'art. Ce peintre original n'est connu que par un petit nombre d'œuvres conservées à la Pinacothèque de Munich et au musée de Colmar (1). Le tableau de Stuppach représente une Madone au milieu d'un riche paysage, entourée de lys et de roses, ombragée par un bosquet de figuiers et de lauriers. Sur les genoux de la Vierge se tient debout et nu l'Enfant Jésus, qui la regarde en souriant et tend la main vers un fruit. La Madone est vêtue d'une tunique de brocart rouge et or et d'un manteau bleu. Ses cheveux, d'un blond très clair, se répandent à flots sur ses épaules. Un arc-en-ciel, au-dessus de sa tête, lui fait une auréole naturelle. « Bien que restaurée à trois reprises, cette peinture, dit la *Gazette de Francfort*, est très bien conservée. Elle a été reconnue comme un Grünewald authentique par le professeur Lange, de Tubingue, et le professeur Schmidt, de Prague. Les anciens du pays croient d'ailleurs se souvenir qu'on y voyait autrefois la signature de l'artiste et la date de 1510. » Dans la crainte que la fabrique ne se laissât séduire par les offres des marchands, l'évêque de Rothenburg, de qui dépend l'église de Stuppach, a interdit la vente de ce tableau.

***

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1905, p. 83.

On vient de découvrir à Augsbourg, dans l'église des Carmes déchaussés, une grande peinture murale de l'époque médiévale représentant cinq anges, de grandeur plus que naturelle, richement drapés et planant, tenant en main les instruments de la Passion.

Musique religieuse.

L'APPARITION du *Graduel* de l'édition vaticane fera assurément époque dans l'histoire de la liturgie romaine.

Les mélodies liturgiques, nées avec l'Église elle-même, se développèrent peu à peu avec elle au travers des persécutions, jusqu'au jour où le triomphe définitif de l'idée chrétienne sur le monde païen permit à la prière liturgique de revêtir, en toute liberté et en toute splendeur, la parure sacrée qui lui convenait et qu'elle réclamait : le chant.

Le chant destiné à l'Église latine, plus grec et oriental que latin dans ses origines, se trouva à un moment donné, naturalisé romain et occidental. La matière première, comme mélodie et tonalité, lui avait été fournie surtout par les églises précoces de Palestine, d'Asie Mineure et d'Egypte ; mais la mise en œuvre ou plutôt en chef-d'œuvre, surtout du IVe au VIe siècle, devait être réservée principalement à l'Église de Rome.

C'est au grand nom de S. Grégoire que restera toujours attachée l'organisation des cantilènes sacrées. Cette beauté pure et classique, cette saveur profondément religieuse, cette individualité puissante, disciplinée, qui les caractérisent, et qui leur méritent le titre de chant traditionnel et officiel de l'Église romaine, elles les doivent surtout aux Pontifes Romains et d'abord à S. Grégoire le Grand.

Ce dernier sut recueillir l'héritage des premiers siècles, y ajouter, et surtout le marquer tout entier du sceau de Pierre, contre lequel le temps et les hommes ne sauraient prévaloir. C'est ce précieux héritage que vient nous restituer l'édition typique vaticane, et en première ligne le *Graduel*, le plus important des livres de chant liturgique.

Pendant de longs siècles, les générations chrétiennes se transmirent avec une fidélité respectueuse, et par tradition orale et par tradition écrite, le répertoire ancien, lequel allait s'enrichissant toujours, au risque, çà et là, de se surcharger d'ornements inutiles ou même dangereux.

Mais, à la Renaissance, l'invasion du néo-paganisme et celle de la musique figurée et polyphonique portèrent un coup funeste aux antiques mélodies. Déjà auparavant, en 1323, Jean XXII avait dû sévir contre la manière dont on les défigurait en les soumettant aux caprices tyranniques du déchant. Le Concile de Trente, malgré ses efforts pour discipliner la musique religieuse, ne put remonter le courant ; Palestrina, découragé, abandonna sa tentative de réformer le *Graduel*, et son élève Guidetti finit par renoncer, de son côté, à la refonte de l'*Antiphonaire*.

Malgré tout, jusqu'au XVIIe siècle, on trouve encore des livres de chœur où la vraie tradition est encore respectée d'une manière surprenante ; mais, au cours des XVIIe et XVIIIe siècles, l'intelligence de la notation disparut de plus en plus, avec le goût de la pure musique religieuse et le sens de la liturgie.

Les entrepreneurs de liturgies diocésaines, en France, firent appel à la bonne volonté de compositeurs ès-musique sacrée, pour étoffer de plain-chant leurs élucubrations, et l'on vit apparaître de tous côtés des livres de plain-chant aussi variés que fantaisistes.

Dans la première moitié du XIXe siècle, l'impulsion donnée par le romantisme à un retour aux traditions anciennes, à l'art chrétien du moyen âge, servirent utilement la cause du chant sacré. Il y avait fort à faire pour ses défenseurs, à une époque où, notamment en Allemagne et dans la Haute-Italie, les messes étaient chantées plus qu'à moitié en langue vulgaire et où, en France, on chantait *lacrymosa dies illa* sur un air d'opérette.

En France, en Belgique, en Allemagne, puis en Angleterre et ailleurs, on travailla résolument à renouer le fil de la tradition, on fouilla dans les vieux manuscrits. Les noms de ces vaillants pionniers, des Fétis, Nisard, Hermesdorff, Schubiger, Lambillotte, Coussemaker, Danjou, et de bien d'autres, sont assez connus. Les éditions de Hermesdorff et de Reims-Cambrai furent les résultats pratiques de ces premiers efforts. Mais la moisson n'était pas encore mûre

Elle allait mûrir bientôt. Dom Guéranger, aidé par quelques évêques, restaurait alors dans son abbaye de Solesmes et dans toute la France les traditions liturgiques, dont le chant sacré fait partie intégrante. Il trouva parmi ses religieux celui qui devait coordonner et synthétiser toutes les tentatives de ses devanciers et contemporains, et nous ramener aux sources pures de l'art grégorien.

Dom J. Pothier, par ses publications scientifiques ou pratiques, et par le mouvement irrésistible qu'il imprima à la restauration effective des cantilènes sacrées dans le monde catholique, a bien mérité le titre de restaurateur du chant grégorien

Restait l'édition typique en usage, édition qui, malgré son qualificatif de médicéenne, son attribution (inexacte) à Palestrina, et les efforts de ses défenseurs, n'était qu'une lamentable mutilation des chefs-d'œuvre antiques. Cette édition jouissait en sécurité d'un privilège de trente années qui allait expirer en 1900. Le privilège allait-il être renouvelé ? Telle était la question.

Déjà Léon XIII, avait encouragé autant qu'il le pouvait les Bénédictins à continuer leurs travaux « *libere et solerter* ».

Avec Pie X, la restauration de toutes choses dans le Christ comprenait évidemment celle du chant sacré. Une première lettre du Cardinal-Vicaire, accompagnée d'un *Motu proprio*, vint dès la fin de 1903, décréter la réforme du chant ecclésiastique, et le « rétablissement du chant grégorien conformément à la leçon authentique des manuscrits, suivant la tradition primitive des églises ». Ce sont les expressions d'un autre décret, *Urbis et Orbis*, promulgué le 8 janvier 1904.

En même temps qu'était publié le *Motu Proprio* cité plus haut, Dom Pothier fut nommé Président d'une Commission de vingt membres ou consulteurs. Grâce à l'unité de direction et au zèle de collaborateurs dévoués, le travail, très lent au début, prit bientôt une allure normale. Le *Graduel* qui vient de paraître en est le premier fruit.

Varia.

Nous apprenons avec plaisir la nomination comme membre correspondant de la *Commission royale des monuments* de notre éminent collaborateur M. le chanoine Maere, professeur d'archéologie de l'Université de Louvain.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, LILLE-PARIS-BRUGES-BRUXELLES-ROME

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

51me Année. — 5me Série.

Tome IV (LVIIIe de la collection).

4me livraison. — Juillet 1908.

Le néo-style et les églises.

LE développement normal de l'art s'est toujours produit par voie d'évolution, continue et progressive. Quand on a, au contraire, procédé par révolution, ainsi qu'il advint à la Renaissance, il y a eu trouble, et il y a eu recul à certains égards. Les progrès qu'on a pu réaliser alors ont coûté cher ; ils ont été faits aux dépens des précieuses acquisitions du passé.

C'en serait fait de la marche en avant de l'art, si périodiquement l'on renouvelait ses bases, si l'on faisait de temps en temps table rase des traditions, pour résoudre les problèmes de l'art monumental d'après des vues prétendument modernes et radicalement neuves.

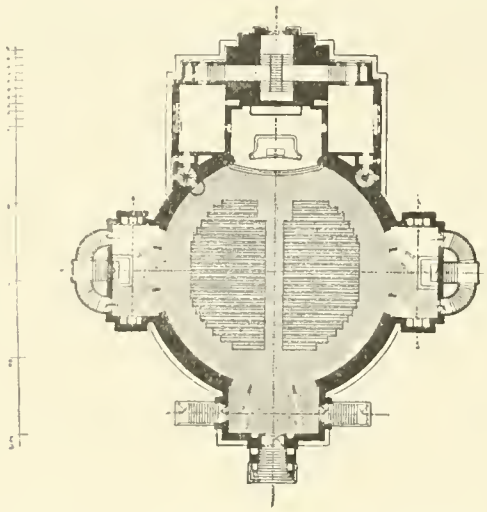
C'est ici le lieu de rappeler l'expérience faite par la Gilde anglaise des *Arts and Crafts*, le mécompte avoué par ses rapporteurs et les judicieuses réflexions de l'un d'eux, M. le prof. Lethaby, que nous transcrivions ici naguère [1]; elles méritent d'être encore réimprimées.

« Dans un art traditionnel, toute reproduction a un fond et contient tant de choses, que nul artiste individuel, même le plus grand, ne peut espérer atteindre un tel résultat. L'œuvre ancienne fut le produit du processus organique de la pensée et du travail. Un grand artiste peut aller un peu au-delà, un artiste médiocre restera un peu en deçà, mais l'œuvre dans son ensemble était courante et était conçue d'après une expérience directe vivante, qui s'étendait sur des siècles de labeur. »

L'éminent rapporteur ajoutait : « Il est une chose à laquelle l'étude du passé nous contraindra plus qu'à toute autre, c'est de ne jamais prendre une voie nouvelle et de ne jamais faire une autre chose, avant qu'une voie ou une chose meilleure n'ait été trouvée. »

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1907, p. 390.

Ceci est particulièrement vrai dans le domaine de l'architecture religieuse, où la tradition joue un rôle essentiel par la continuité de la vie chrétienne, par la fidélité aux formes expressives de la foi, par le respect des usages et des règles liturgiques. Ici il ne faut innover qu'avec discrétion et prudence, se garder des engouements passagers, des prétendus progrès et des originalités individuelles, qui tendent à des améliorations douteuses au prix de destructions irréparables. Craignons de faire pour



Projet d'une église paroissiale à Währing (Autriche). — Plan.

l'art ecclésiastique ce que la Réforme protestante a fait pour les dogmes et les pratiques religieuses; défions-nous des réformes radicales que préconisent les modernistes de l'art aussi bien que ceux de la foi.

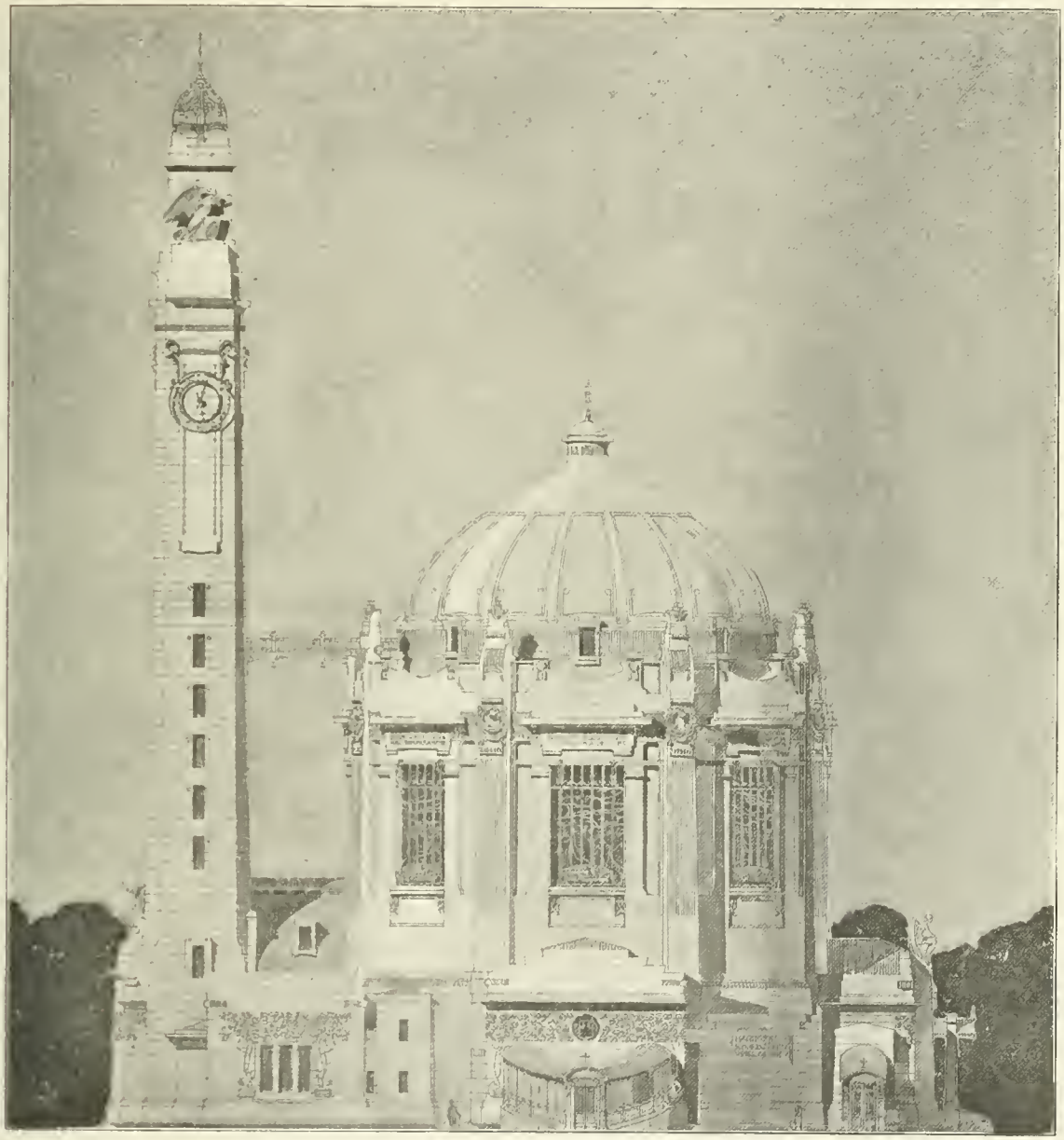
Récemment, nous avons signalé cette tendance chez nos amis de Hollande. D'aucuns ont obéi, dans leurs innovations trop hardies, à une influence étrangère; c'est de Vienne que leur est venue la lumière. A l'église nouvelle de St-Jacques à Bois-le-Duc, le plan cruciforme, la superstructure à coupole, la tour efflanquée à l'instar d'un phare, sont empruntés évidemment aux conceptions de M. Otto Wagner. L'éminent architecte, professeur à l'Académie impériale, jouit d'une considération mondiale. A la tête de la jeune école viennoise, il procède non par évolution, mais par révolution; il a entrepris de diriger l'art ecclésiastique dans des voies nouvelles ; il ne rêve que de nouveautés personnelles sous prétexte de progrès moderne. Beaucoup moins encore que nos estimables et distingués confrères d'Amsterdam, il a le souci de respecter les usages nationaux et les traditions religieuses.

A l'en croire il nous faudrait abandonner les voies où l'art chrétien chemine depuis vingt siècles. La formule basilicale, qui a engendré les grandes cathédrales de l'Occident, ne peut plus convenir aux exigences modernes. Il faut maintenant pour le culte de plus larges vaisseaux, débarrassés de tous supports intermédiaires. Nos églises doivent être régénérées par l'application des procédés modernes relatifs à l'économie, à l'hygiène, au confort, au chauffage, à la ventilation, à l'acoustique, à l'éclairage, etc., et la vieille formule traditionnelle serait impuissante désormais à réaliser ces desiderata des programmes contemporains.

Nous avons beaucoup entendu prôner ces conceptions nouvelles, ces innovations transcendantes, et nous nous attendions à des révélations géniales, à d'émouvantes conceptions. Voici que des publications allemandes et autrichiennes nous apportent les théories du *Précurseur* du néo-style, résumées dans son ouvrage « *Moderne Architektur* » et des vues de l'église dans la « colonie sanitaire de la Basse-Autriche, Am Steinhof » à Vienne, ainsi que le projet de son église paroissiale modèle de Währing.

La première de ces eglises est décrite à l'aide de belles illustrations dans la livraison de janvier de la remarquable revue

« *Der Architekt* » (1). Cette revue fait également connaître dans sa livraison de mars le mobilier d'église de la nouvelle école, mobilier d'ailleurs fort distingué et auquel nous ne pouvons reprocher qu'un maniérisme exagéré dans le genre rectiligne



Projet d'une église paroissiale à Währing (Autriche). — Vue latérale.

quadrangulaire excessif. Profitons de l'occasion pour signaler le haut intérêt de la belle revue de M. Schroll qui contient dans sa livraison de février les superbes planches représentant la restauration du Dôme de Prague par l'architecte J. Mocker.

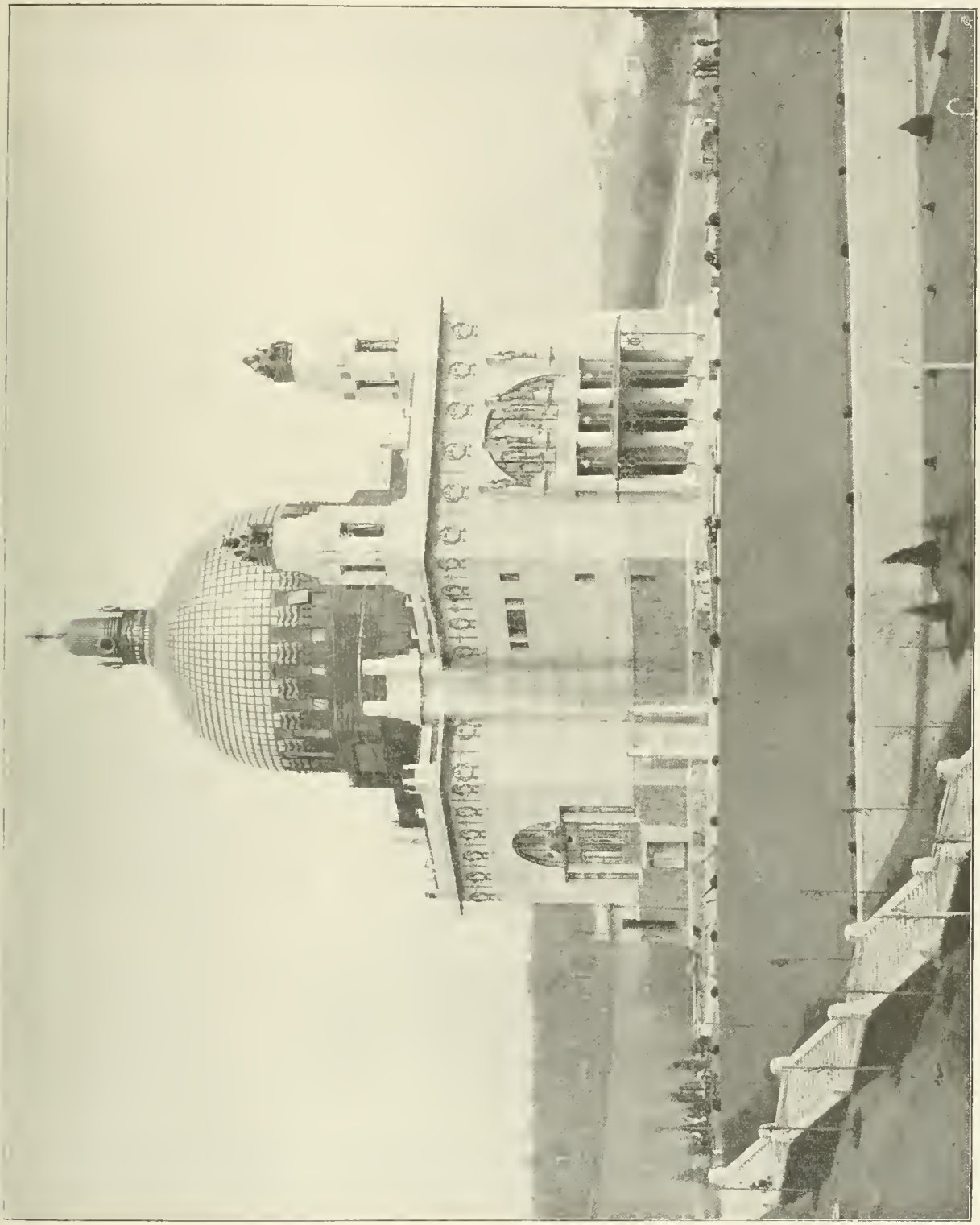
Mais nous voilà fort écartés des innova-

1. « *Der Architekt* », revue mensuelle viennoise d'architecture et d'art décoratif. Rédacteur : F. von Feldegg et O. Schönthal, éditée par A. Schroll, 9, Maximilianstrasse, Vienne. Prix : 20 Marcs.

tions de M. Otto Wagner et du plan rayonnant de ses églises. Or, nous reconnaissons dans la nouvelle invention du maître tout bonnement le retour à la formule *byzantine*, maintes fois répudiée par l'Église latine, que Charlemagne a le premier et vainement tenté d'implanter en Gaule et qui, malgré le génie de Bramante, n'a pu pré-

Église « Am Steinhof » à Vienne. — Élévation d'après la maquette.

valoir à Rome ; belle nouveauté, qui nous ramène à plus de mille ans en arrière ! et à laquelle de nos jours, même en Serbie, aux confins du pays byzantin, on préfère la formule latine, témoin la belle église de Saint-Alexandre récemment élevée à Sofia sur le plan en croix allongée, bien qu'en pur style byzantin.



Église « Am Steinhof » à Vienne. — Élévation après exécution.

Cette formule surannée, justement dédaignée par l'Église catholique, est devenue celle du protestantisme allemand, et nous est avis de la lui laisser! Que le lecteur en-

juge d'après les vues que nous empruntons à *Die Christliche Kunst* (1) et à *Der Architekt*.

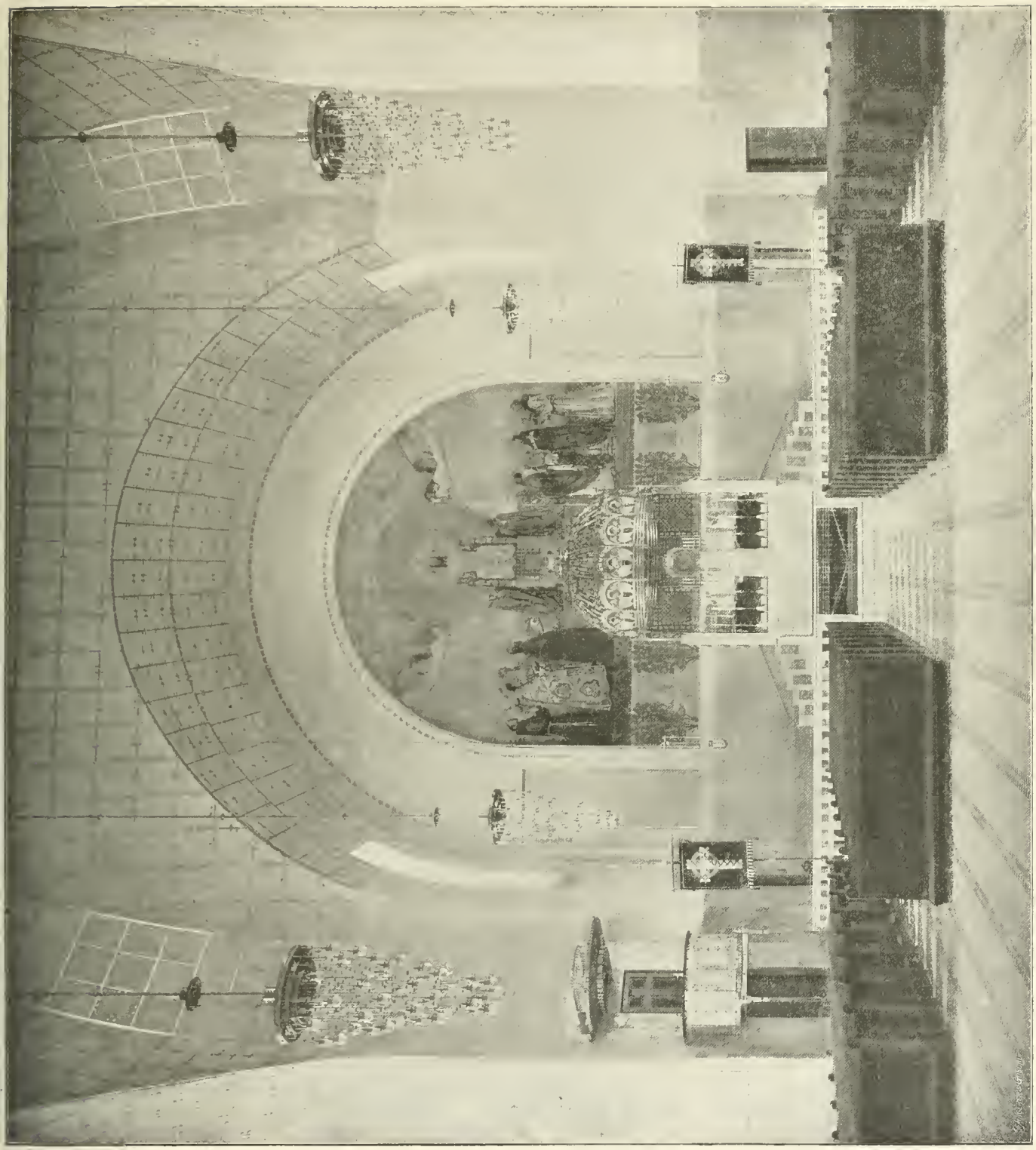
Sans doute, ces deux édifices, comme toute l'œuvre de M. Otto Wagner, portent les marques d'un talent personnel très distingué, où d'ailleurs le parti-pris outrancier du *quadrillage* joue un rôle fantastique. Mais il faut juger les tentatives de ce genre par leur valeur intrinsèque, non par le prestige de celui qui les présente.

J'admets que le plan circulaire a ses avantages au point de vue d'un minimum d'épaisseur de murs, et que la proportion peu efflanquée du vaisseau révèle un vaste ensemble sans fatiguer le regard ; qu'une bonne acoustique résulte de l'abattage de tous les angles et de l'emploi de plaques ondulées de stuc ; que les entrées doivent être nombreuses, bien placées et disposées habilement pour couper les courants d'air. J'admets que l'église soit bien chauffée, que la « crypte » soit munie d'une salle de secours, d'un dispensaire et (hélas!) de... water-closets! que même les pieds des bancs soient pourvus de gaînes de cuivre pour faciliter le nettoyage. L'architecte a été jusqu'à remplacer les bénitiers par des fontaines à écoulement continu; à quand la stérilisation de l'eau bénite ? Tout cela est fort bien, et, hormis l'exagération, n'a rien de bien nouveau.

Mais il est téméraire de condamner la majestueuse et sage ordonnance des nefs de nos églises ancestrales, que, durant tant de siècles, les moines d'Occident ont si admirablement développées dans leurs abbatiales, et dont sont sortis les types si parfaits des églises paroissiales, collégiales et cathédrales de France, d'Angleterre et d'Allemagne, véritables chefs-d'œuvre tant au point de vue de la technique et de l'art qu'au point de vue de la liturgie. Il est surtout outrecuidant, de venir nous présenter comme un modèle de dispositif ecclésiastique un hall circulaire avec trois chapelles et trois autels disposés en dépit de toutes les règles liturgiques, et dirigés vers trois des quatre points cardinaux !

Non, ce n'est pas là, pour une église catholique, un meilleur plan que celui du vaisseau à longue nef, où trouve place tout un peuple, ayant en face de lui le sanctuaire avec l'autel majeur, et dont le chœur, largement développé, s'entoure de chapelles latérales, ou s'enveloppe du beau déambulatoire avec absidioles rayonnantes. Ici les avenues du chœur et des chapelles se dégagent grandiosement par les bras du transept. Les basses nefs facilitent la circulation et se prêtent au développement des processions. Les colonnes, les arcades, que l'on voudrait supprimer, sont précisément une des grandes beautés de l'édifice ; leur prestigieuse perspective conduit le regard ravi vers le chœur ; tout converge vers le sanctuaire, auquel, parfois, les chapelles absidales forment une royale couronne. Aussi, les pierres chantent, et tout leur merveilleux appareil exprime la croyance de la présence réelle de la Divinité, l'adoration de Dieu dans le Tabernacle. De là un abîme entre l'église catholique et le temple protestant. Dans la basilique catholique, le foyer où tout ramène et de qui tout rayonne, c'est le chœur avec les pompes liturgiques, auxquelles est réservée la partie haute et noble de l'église, tandis que les vastes nefs de la basse église sont le *domus fidelium*. La rotonde, au contraire, convient à l'assemblée des protestants, privés des splendeurs de notre belle liturgie. C'est à eux qu'il faut ce hall en forme d'auditoire et ce sanctuaire exigu, et cette

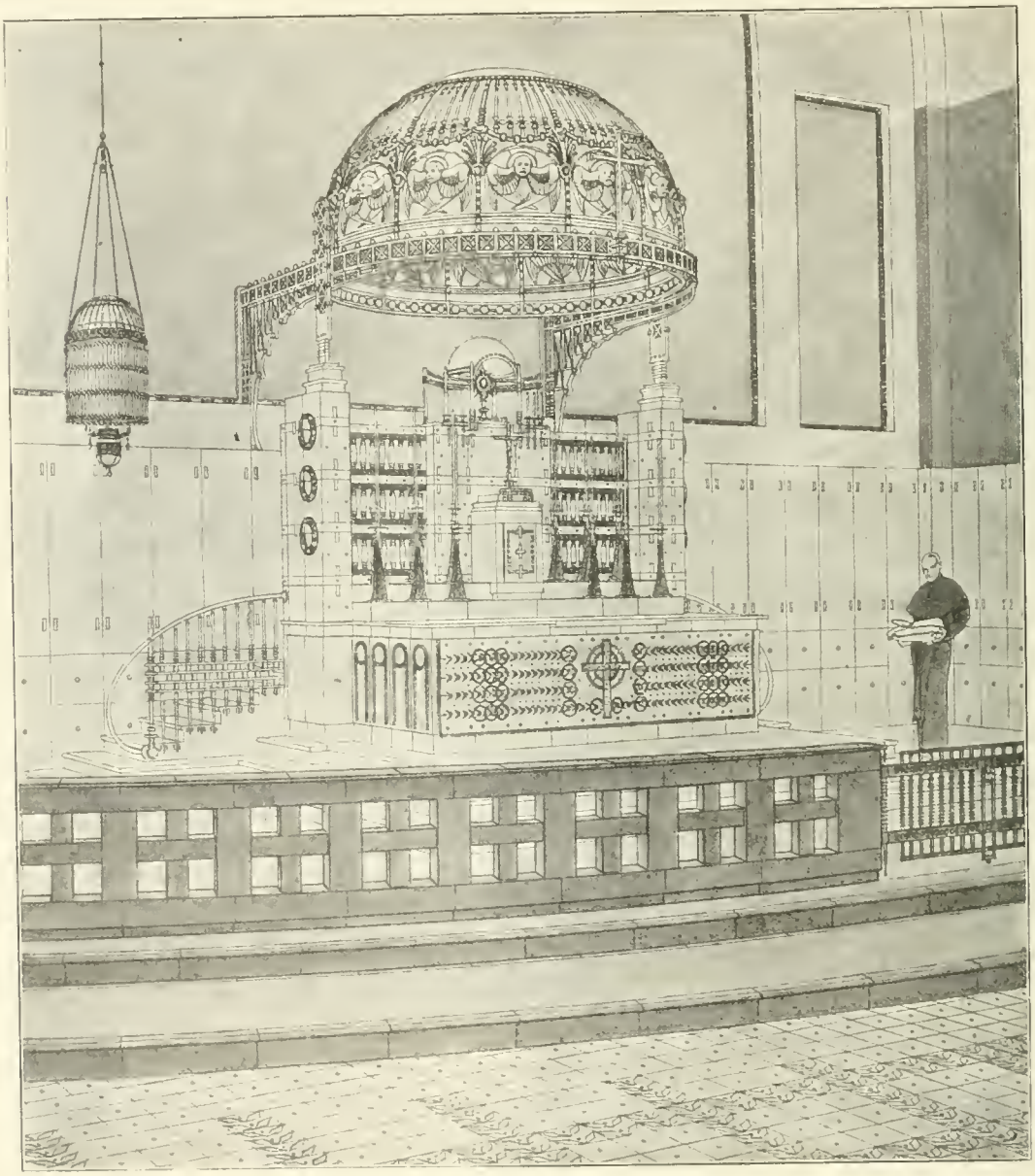
1. Voir « *Die Christliche Kunst* », livraison d'août, 1906. Munich, Karlstrasse, 6. Prix : 16 fr. par an.



Église « Am Steinhof » à Vienne — Vue sur le chœur.

ordonnance dédaigneuse de la tradition séculaire ; dédaigneuse aussi des prescriptions liturgiques, témoins ce tabernacle qui, dans la nouvelle église de M. O. Wagner,

sert de socle à l'image du crucifix, et son ciborium tout rond, au-dessus de l'autel quadrangulaire qu'il doit respectueusement couvrir. Que dire de ce symbolisme banal, de toutes ces couronnes appendues aux mâts de la marquise de l'entrée, de ces



Église « Am Steinhof » à Vienne. — Maitre-Autel.

tours qui servent de piédestaux à des groupes sculptés, de ces colonnes faites pour soutenir un entablement, et qui portent des anges ; de toutes ces formes géométriques, prétentieuses à force d'être affectées, engendrées par l'obsédant carré multiplié à l'infini ?

L. Cloquet.

Raffinements architecturaux.

LES célèbres et piquantes remarques faites par M. Goodyear sur les déformations probablement voulues qui affectent les monuments gothiques et de la Renaissance (comme aussi ceux de l'antiquité) ont été assez mal accueillies en France. Nos maîtres en archéologie les plus autorisés leur ont presque refusé la prise en considération.

Néanmoins certains égards et certaine créance sont dus à un observateur si consciencieux, qui a parcouru l'Europe et visité toutes nos cathédrales pour y faire ses mesurages précis, qui a été jusqu'à organiser naguère à Edimbourg une vaste exposition puplique pour y exhiber les preuves de ses constatations déconcertantes, et qui, l'an dernier, ayant vu contester l'exactitude de ses relevés à la cathédrale d'Amiens, n'a pas hésité à traverser l'Atlantique pour venir renouveler ses mensurations.

C'est pourquoi nous nous honorons de présenter aux lecteurs français un article du sa vant archéologue américain, où il établit ses découvertes avec une remarquable précision.

Nous ajouterons que le fait étrange de l'évasement des piliers de nos grandes églises nous a plusieurs fois frappés, et que naguère, nous l'avons rencontré encore dans une église qui a échappé aux investigations de notre éminent correspondant, c'est-à-dire à l'église de Monzon (Ardennes). Nous l'avons constaté en présence des membres nombreux de la Gilde de Saint-Thomas et Saint-Luc, composée d'archéologues, d'artistes, d'architectes et d'ingénieurs, les plus distingués ; l'un d'eux M. l'architecte Jules Coomans a déclaré l'avoir constaté lui-même à la cathédrale d'Ypres et à l'église de Leau.

Dans notre livraison de janvier (p. 59) nous citons d'après M. Schmidt d'autres anomalies curieuses rencontrées en Allemagne et en Suisse (abbatiales de Laach et de Peterlingen).

En outre, dans le journal du Royal Institute of British Architects *du 25 janvier écoulé, M. G. A. T. Middleton publie comme exemple de construction évasée l'église de Sainte-Marie de Douvres. Dans une lettre du 5 octobre 1907, M. Reginald Blomfield signale l'église de Saint-Pierre à Saumur (Loire) comme présentant des déformations intentionnelles et reconnaît que les découvertes de M. Goodyear présentent un intérêt historique très grand.*

L'allure que présente la déviation observée par M. Goodyear des piles de la croisée de beaucoup d'églises, exclut la supposition d'une déformation des maçonneries sous la poussée des voûtes des bas-côtés, car cette poussée n'aurait pu produire qu'une convexité des piles à hauteur des grandes arches. On peut difficilement l'attribuer au déversement dû à la poussée des voûtes hautes, comme M. J. Coomans l'a proposé à Monzon, car la rencontre à angle droit des murs goutterots des nefs et du transept constitue le plus inébranlable des butements.

Il paraît plus plausible d'admettre un raffinement esthétique. En effet le phénomène de vision perspective nous fait paraître deux verticales comme deux courbes rentrant vers l'intervalle qui les sépare. On peut déterminer par le calcul analytique ces courbes, qui évidemment sont tangentes aux verticales à partir du sol et asymptotiques vers le zénith à la verticale médiane de leur intervalle ; leur équation est tang. x sin. y = a.

Quoi qu'il en soit, si les architectes anciens ont voulu corriger l'effet de cette déformation visuelle et réaliser l'apparence des piles verticales, ils n'ont pu agir autrement qu'ils ont fait dans les cas signalés par M. Goodyear.

L. Cloquet.

LORS d'un voyage d'études que je fis en été 1907, j'ai appelé l'attention de MM. Margotin et Martin, inspecteur et contremaître des travaux de la cathédrale de Reims, sur l'existence d'un évasement vers le haut de la grande nef de cet édifice. Ces Messieurs furent surpris de l'observation. M. Margotin me mit sous les yeux l'ouvrage que M. A. Gosset a consacré à la cathédrale de Reims et qu'il a publié en 1894. Je montrai à M. Margotin que la coupe transversale qui y figure n'est pas exacte ; la cathédrale n'a pas été construite suivant des lignes verticales (en anglais on dit : *perpendicular*) ainsi que le montre ce levé ; les piliers ne sont verticaux que jusqu'à la hauteur des chapiteaux ; immédiatement au-dessus de ceux-ci les piliers et toutes les surfaces s'inclinent vers le dehors en ligne droite jusqu'à la naissance des voûtes de la grande nef.

Aussi est-ce avec grand intérêt que ces Messieurs ont suivi la vérification sur place du fait que j'avançais.

La déformation est certainement intentionnelle ; elle ne résulte ni de la poussée des voûtes des bas-côtés (celle-ci aurait au contraire pour effet de faire déverser les colonnes vers l'intérieur) ; ni de la poussée de la voûte haute. En effet l'inclinaison commence à la naissance des voûtes des bas-côtés ; elle est en sens contraire de la poussée de celles-ci. L'inclinaison d'ailleurs embrasse toutes les surfaces maçonnées, aussi bien que les piliers. La poussée de la voûte haute ne saurait se faire sentir sous le triforium et équilibrer la poussée des voûtes basses en faisant incliner toute la paroi suivant un plan, et les lignes montantes suivant des droites.

Dans le transept nous avons trouvé le même système que dans la nef.

Ailleurs dans l'église Saint-Jacques, en style gothique, je leur ai montré la même construction ainsi que des courbes verticales dont ils ont vérifié avec moi l'exécution intentionnelle.

Au demeurant les deux tiers, sinon une plus grande proportion, des cathédrales et églises médiévales du Nord de la France présentent les mêmes particularités. Je ne connais pas d'exemple où le déversement commence plus bas et en sens inverse de la poussée des voûtes des bas-côtés à travers toute la nef, excepté à Notre-Dame de Paris où la déformation est néanmoins voulue ; ici les piliers de la croisée du côté Est commencent à s'incliner au niveau du pavement en sens inverse de la poussée des collatéraux.

J'estime à $0^m,25$ l'inclinaison de chaque paroi dans la cathédrale de Reims ; soit un évasement total de $0^m,50$. Celui-ci est moins sensible aux piliers de la croisée et aux piliers des tours à l'entrée où il faut le fil à plomb pour le déceler ; puis l'inclinaison va en augmentant vers le centre de la nef (1). A cette dernière variation correspondent des courbes en plan convexes vers l'extérieur : à la balustrade du pied du toit ces courbes ont $0^m,25$ pour celle du Nord et $0^m,29$ pour celle du côté Sud. Les piliers de la nef, de la base au chapiteau, sont alignés ; les murs extérieurs de l'église sont également droits, sauf le coude habituel qui apparaît dans le plan du chœur (ce coude oblique à droite). MM. Margotin et Martin

1. Pour exprimer ces dernières déviations en chiffres j'attends l'agrandissement des clichés photographiques que j'ai pris en 1907 au nombre de quatre-vingt-cinq. Je puis affirmer cependant qu'elles sont sensibles aux piliers des tours à l'entrée et négligeables aux piliers de la croisée, presque nulles mêmes à ceux se trouvant vers l'Ouest. Cette dernière circonstance s'exqlique par la considération que ces piliers sont destinés à supporter une tour de grande hauteur et d'un poids énorme.

L'évasement se représente dans le chœur où il paraît être aussi important qu'au milieu de la nef.

n'ignoraient pas l'existence de ces courbes voulues en plan et convexes vers l'extérieur; mais ils ne savaient pas avant ma visite que ces courbes étaient connexes aux inclinaisons verticales de la nef.

Si à première vue ces courbes convexes paraissent résulter de la poussée des voûtes hautes l'impression disparaît quand on se trouve sur place et l'on sent de suite l'intention préconçue du constructeur.

D'ailleurs la disposition des courbes telle qu'elle existe à Reims est fort rare et personnellement je ne connais que la cathédrale d'Orviéto où il existe à hauteur de la claire voie deux courbes convexes à l'extérieur ; encore faut-il ajouter qu'à Orviéto la nef n'est pas voûtée et que des poussées n'ont donc pu intervenir.

Dans d'autres édifices j'ai constaté des courbes analogues mais dont la courbure est de même sens ; c-à-d. convexe d'un côté et concave de l'autre. De tels exemples se trouvent à la cathédrale de Pise et à Notre-Dame de Paris où la courbe en plan à hauteur de la claire voie est de $0^m,175$ d'un côté et de $0^m,225$ de l'autre. Des courbes parallèles comme celles-là, ne peuvent être provoquées par la poussée des voûtes. A Amiens les claires voies paraissent être rectilignes, quoique l'évasement vertical soit très prononcé dans la nef [1].

Les piliers engagés des bas-côtés ont une inclinaison semblable à celle de la nef. Ils penchent délicatement vers le dehors en ligne droite à partir de la quatrième assise à environ $2^m,75$ au-dessus de la base. L'effet produit est celui d'un léger renflement, et l'existence du déversement ne peut être constatée qu'au moyen du fil à plomb. L'inclinaison est uniforme pour les piliers des deux nefs latérales à l'exception du premier pilier adjacent au transept côté Nord et les deux piliers adjacents au transept côté Sud, lesquels sont verticaux. Ceci peut s'expliquer par le voisinage des piliers verticaux des transepts. L'inclinaison est d'environ $0^m,065$ pour une hauteur de $9^m,25$.

Entre beaucoup d'autres églises mentionnons encore l'église de Saint-Loup à Châlons (Marne). Ici les hors-plomb commencent au pavement et continuent en ligne droite en contresens de la poussée pouvant provenir des collatéraux. Observons ici que les piliers de la nef à l'entrée du chœur participent au même mouvement, quoiqu'ils soient solidaires dans leur partie inférieure avec les murs de chevet qui terminent les bas-côtés du côté de l'abside. Leur déversement est de $0^m,10$ sur $7^m,32$ de hauteur. Ce qu'il y a de plus remarquable c'est que les pieds-droits et meneaux des fenêtres percées dans ces murs de fond, contigus donc aux piliers en question, ont une inclinaison parallèle, le seuil de la fenêtre de gauche étant parfaitement horizontal. On peut expliquer l'obliquité des meneaux de ces fenêtres par leur voisinage avec les piliers que l'architecte avait inclinés dans un but perspectif, en donnant à la coupe transversale de la nef une forme rappelant celle du fer à cheval. Si les meneaux avaient été verticaux, il en serait résulté un effet choquant avec les lignes inclinées des piliers. Il en était du moins ainsi il y a peu de temps encore, ainsi qu'il résulte de la photographie de la fenêtre du collatéral gauche *(gauche objectivement, fig. 11)*, que j'ai prise en 1903. M. le Curé m'apprenait alors que les meneaux penchés le gênaient beaucoup par rapport à un autel moderne qu'il avait fait ériger sous la

1. Les balustrades au pied du toit sont absolument rectilignes ; elles sont de construction plus récente que le monument, mais elles suivent parfaitement la ligne droite du bas du toit. A Reims, comme il est dit plus haut, elles sont courbes et suivent le mouvement du garde-corps de claire voie.

fenêtre. Aussi se disposait-il à faire reconstruire celle-ci avec des meneaux perpendiculaires. Le digne ecclésiastique est mort il y a deux ans et pour satisfaire à ses derniers désirs, on a depuis refait la fenêtre en redressant les meneaux; l'obliquité du jambage de droite a été rachetée par un épais enduit de plâtre; le piédroit de gauche a été laissé en son état primitif. Le travail de réfection serait devenu trop important de ce côté. La figure 12 montre la fenêtre dans son état actuel; j'en ai pris la photographie récemment pour pouvoir la comparer avec celle de 1903.

En dehors des attestations suivantes fournies par M. Margotin, pour la cathédrale de Reims et par M. Aubertin pour l'église de Saint-Loup, j'ai été autorisé par M. Auguste Choisy à publier quelques extraits d'une lettre qu'il a bien voulu m'adresser il y a quelque temps.

Wm H. Goodyear,
Curator of fine Arts,
Museum, Eastern Parkway,
Brooklyn (New-York).

Administration des Cultes. Édifices cultuels et Monuments Historiques.

Reims, le 3 juillet 1907.

Monsieur,

Je suis heureux d'avoir pu constater et avec beaucoup d'intérêt certaines déformations à notre Cathédrale.

En effet, et ainsi que vous avez bien voulu me le faire remarquer, j'ai pu voir qu'à Reims les piliers de la grande nef avaient conservé leur verticalité, mais qu'à partir des chapiteaux, ils se déversaient graduellement vers l'extérieur jusqu'à la naissance des voûtes.

Ces déformations remarquées également par vous dans d'autres édifices de la région, me paraissent voulues par les architectes chargés d'édifier ces monuments et avoir été faites en construisant.

Elles ne sauraient être attribuées au manque de résistance des arcs-boutants très puissants à Reims : d'autant plus que ces mêmes déformations sont constatées sur tous les piliers et même aux environs du transept où nous avons des maçonneries rendant toute poussée des voûtes impossible.

Il faut voir là, à mon avis, certains effets voulus de grandeur, tout à l'avantage de l'édifice.

Veuillez agréer, monsieur, l'expression de mes sentiments distingués.

(S.) L. Margotin.

Je soussigné, Aubertin Albert, architecte à Châlons-sur-Marne, auteur de la flèche et autres réparations à l'église Saint-Loup, estime que les hors-d'aplomb très visibles sur les quatre gros pilliers du transept et sur les piliers des chapelles latérales ne sont pas le résultat de poussées, mais que cet état date de la construction de l'église.

Il y a là un effet voulu par le constructeur, les piliers et les arcs formant ainsi une sorte de fer à cheval, destiné à corriger ou plutôt à modifier les effets de la perspective.

Le hors d'aplomb part de la base des piliers ; aucun désordre ne se manifeste aux alentours, ni dans les murs, ni dans les arêtes des arcs doubleaux et autres voûtes.

Fait à Châlons, le 27 Janvier 1907.

(S.) A. Aubertin.

Décembre 27, 1907.

Monsieur,

La question du déversement intérieur des piles me paraît étudiée avec une conscience et des moyens d'observation qui mettent le fait hors de doute. L'étonnement des architectes de la cathédrale de Reims montre combien est nouveau le champ d'investigation que vous avez ouvert : quelque idée théorique on adopte, il y a là des faits avec lesquels il faut compter, et que personne avant vous n'avait songé à analyser.

(S.) A. Choisy.

Fig. 1. — NEF DE LA CATHÉDRALE DE REIMS. — Fil à plomb suspendu à une canne à pêche en bambou. On voit le fil à plomb à l'arête extérieure du pilier auquel est attaché le crucifix et il montre que le pilier est parfaitement vertical jusqu'au chapiteau. Ce fil à plomb indique aussi la verticalité des piliers adjacents et spécialement du pilier suivant. Sur ce pilier on peut suivre le fil à plomb jusqu'à la naissance des voûtes hautes et constater que la colonnette s'incline en ligne droite à partir du chapiteau du pilier; la même observation s'applique à la colonnette de la voûte haute au-dessus du pilier, où se trouve appendu le crucifix. Au pied de la figure on voit les mires qui peuvent servir d'échelle; le voyant circulaire a un diamètre de $0^{m},14$ les autres voyants ont $0^{m},20 \times 0^{m}.25$. (D'après un agrandissement du Musée de Brooklyn, série de 1907).

Fig. 2. — CATHÉDRALE DE REIMS, côté droit de la nef. — Fil à plomb descendant du triforium sur le pilier voisin de la chaire à prêcher. Dans l'axe de la nef se trouvent deux mires ; la première se trouve au droit du fil à plomb et le voyant a $0^m,14$ de diamètre. Le second voyant de $0^m,20 \times 0^m,25$ est placé au droit du pilier contre lequel se trouve la chaire. Le pilier sur lequel se dessine le fil à plomb est vertical de la base au chapiteau. L'inclinaison de la colonnette commence au chapiteau et le fil à plomb se voit jusqu'à la hauteur du cordon sous le triforium. L'inclinaison d'autres piliers peut être constatée par le câble de suspension du luminaire qui se trouve dans le voisinage de la chaire. Au moyen du compas on peut se convaincre facilement à l'aide de ces fils à plomb que les piliers de la nef sont parfaitement verticaux jusqu'aux chapiteaux.
(D'après un agrandissement du Musée de Brooklyn, série de 1907).

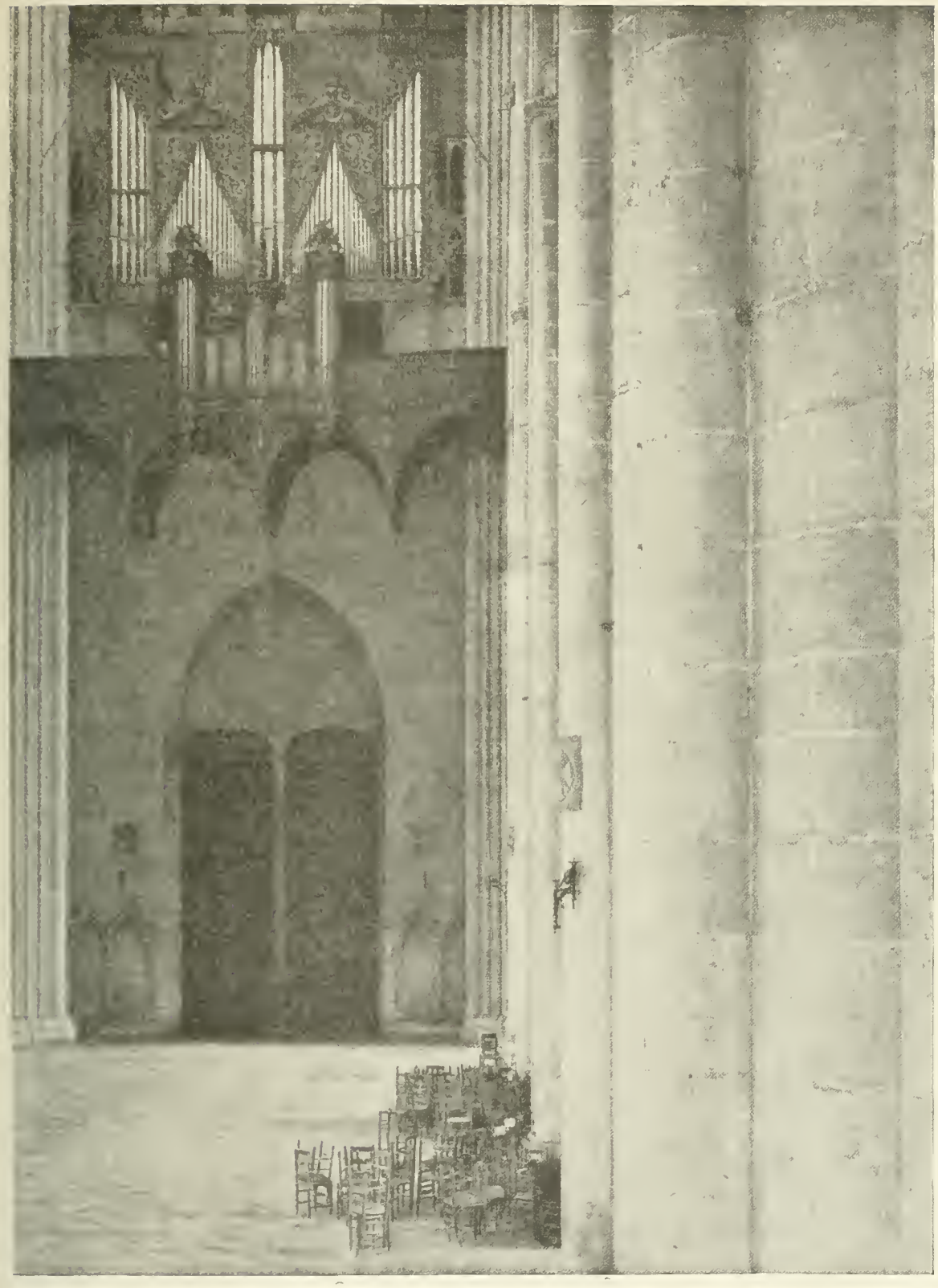


Fig. 3. — NEF DE LA CATHEDRALE D'AMIENS. — Côté Nord, fil à plomb au troisième pilier à partir du jubé, montrant que ce pilier ainsi que les piliers voisins sont verticaux de la base au chapiteau.

Journal du *Royal Institute of British Architects*, Vol. XV ; d'après un agrandissement photographique du Musée de Brooklyn, série de 1907).

Fig. 4. — NEF DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS. — Fil à plomb à la colonnette de la voûte haute du pilier voisin du jubé, montrant que l'inclinaison commence à partir et au-dessus du chapiteau du pilier. Un voyant de mire de $0^m,20 \times 0^m,25$ apparaît sur la photographie dans le plan de mesurage au-dessus du cordon. Les voyants de grandeur connue servent d'échelle pour mesurer les déformations dans le plan même où ils se trouvent.

(Journal du *R. I. of B. A.*, Vol. XV d'après un agrandissement photographique du Musée de Brooklyn, série de 1907).

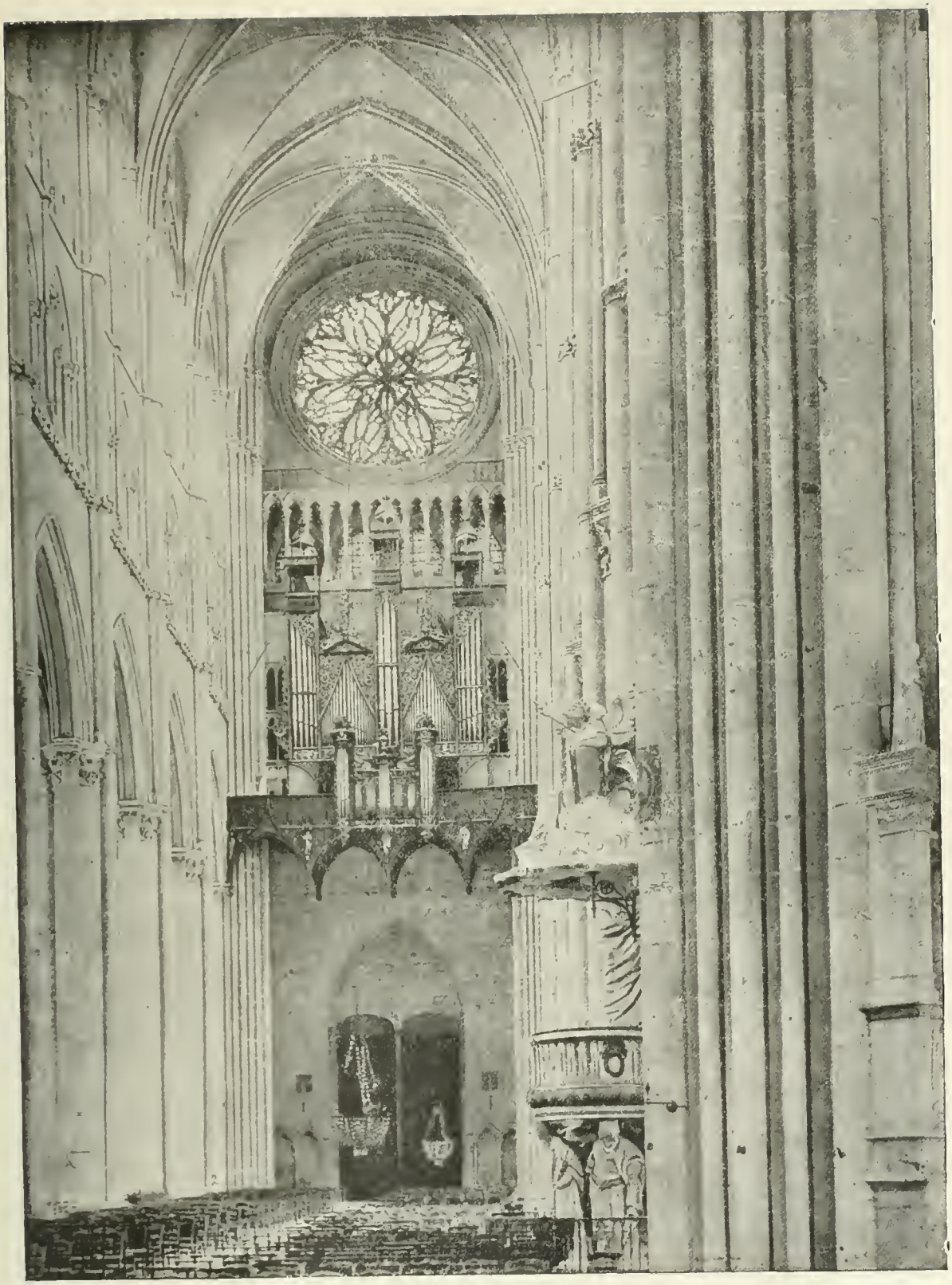


Fig. 5. — NEF DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS. — Un fil à plomb suspendu au triforium apparaît entre deux piliers; le fil à plomb disparaît derrière l'abat-son de la chaire, mais la figure 3 montre que les piliers sont verticaux sous les chapiteaux. Le fil à plomb montre les colonnettes comme s'inclinant suivant une ligne droite jusqu'à la voûte. Des voyants de mire de $0^m,20 \times 0^m,25$ s'aperçoivent dans le plan exact des mesures à prendre à la hauteur du triforium.

(Journal du *R. I. of B. A.*, Vol. XV; d'après un agrandissement photographique du Musée de Brooklyn, série de 1907).

Fig. 6. — NEF DE SAINT-REMI DE REIMS. — Fil à plomb descendant du triforium, montrant que le pilier voisin est vertical de la base au chapiteau et que l'inclinaison de la colonnette de la voûte haute commence au chapiteau. Au pied du pilier dans le plan de mesurage se trouve un voyant de mire de $0^m,20 \times 0^m,25$. Le fil à plomb indique également que les colonnettes à travers la nef s'inclinent en ligne droite à partir et au-dessus des chapiteaux.

(D'après un agrandissement du Musée de Brooklyn, série de 1907).

Fig. 7. — NEF DE SAINT-JACQUES DE REIMS. — Fil à plomb descendant du triforium près du pilier où se trouve appendu le Crucifix. Voyant de mire ayant $0^m,20 \times 0^m,25$ au pied du pilier dans le plan de mesurage. Un autre voyant de $0^m,14$ de diamètre se voit au triforium, un peu en avant du plan susdit.

(D'après un agrandissement du Musée de Brooklyn, série de 1907).

Fig. 8. — SAINT-JACQUES DE REIMS — Bas-côté gauche au transept. Deux fils à plomb suspendus aux pilastres du côté gauche du transept. Le voyant de mire circulaire a un diamètre de $0^m,14$, l'autre voyant a $0^m,20 \times 0^m,25$.
(D'après un agrandissement du Musée de Brooklyn, série de 1907).

Fig 9. — CATHÉDRALE DE REIMS, bas-côté gauche. — Fil à plomb suspendu à une canne à pêche en bambou montrant l'inclinaison d'un dosseret. Le voyant de mire circulaire dans le plan de mesurage pour ce dosseret a une diamètre de $0^{m},14$. Cette photographie montre également que les piliers de la nef sont verticaux.

(D'après un agrandissement du Musée de Brooklyn, série de 1907).

Fig. 10. — SAINT-LOUP DE CHALONS. — La nef vers l'entrée de l'abside avec les murs de chevet des collatéraux. Deux fils à plomb dans les bas-côtés suspendus aux piliers de chaque côté de l'abside. Trois voyants de mire dans le plan de mesurage, aux côtés des piliers opposés aux fils à plomb.

(D'après un agrandissement du Musée de Brooklyn, série de 1907).

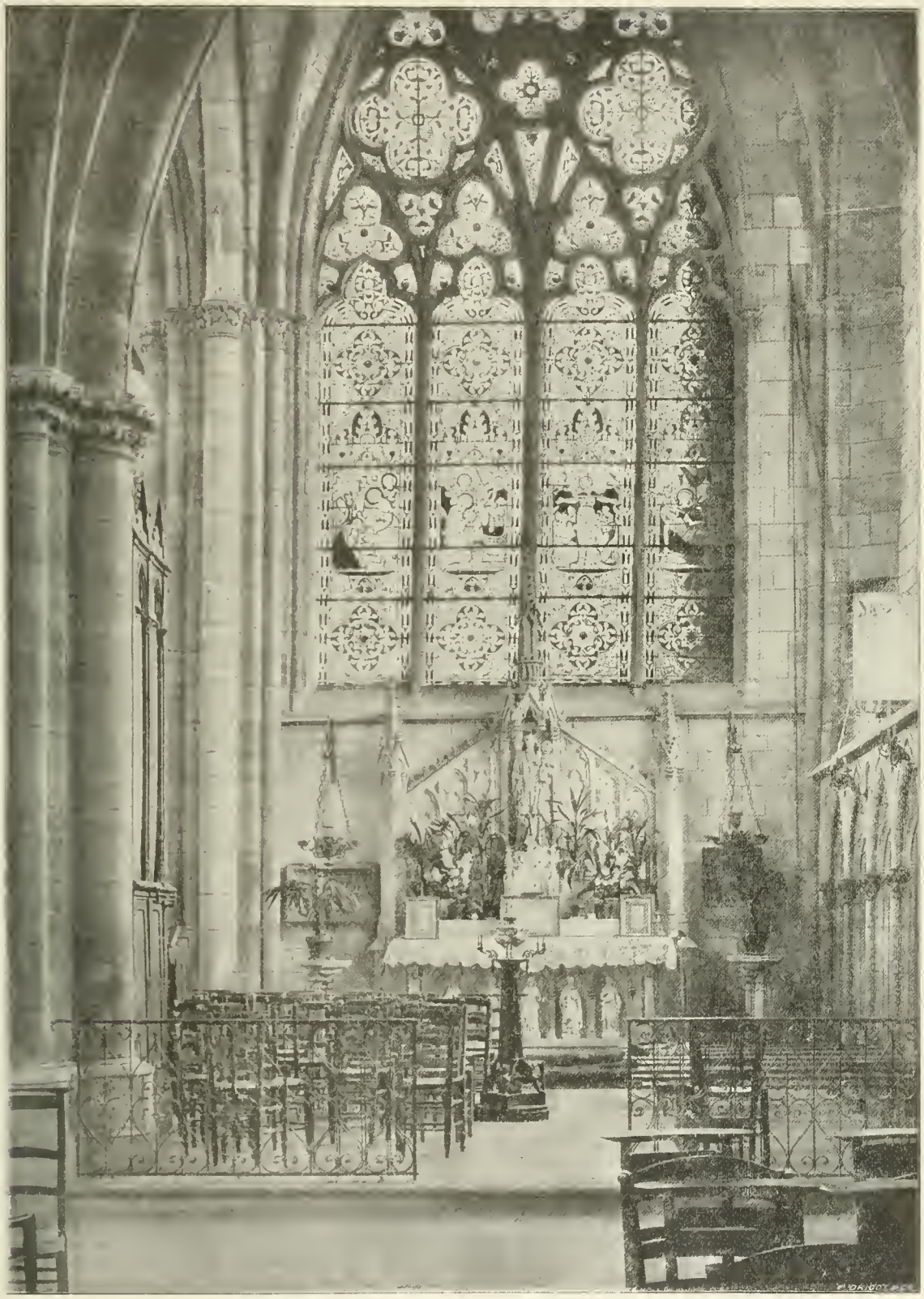


Fig. 11. — SAINT-LOUP DE CHALONS. — Bas-côté gauche à la jonction du mur de chevet avec l'abside. A droite de la fenêtre est le même pilier qu'on voit sur la gauche de la fig. 10. Le seuil de la fenêtre est horizontal, ou même un peu penché en sens inverse à l'inclinaison des meneaux. Les meneaux sont obliques et parallèles au pilier incliné de la nef. Le pied-droit et le mur de gauche tendent à se rapprocher de la verticale dans leurs parties supérieures. Fil à plomb suspendu d'un clou près de la colonnette à gauche, voyant de mire circulaire, diamètre de $0^{m},14$, sur l'autel un peu en avant du plan de mesurage.
(D'après un agrandissement du Musée de Brooklyn, série de 1903).

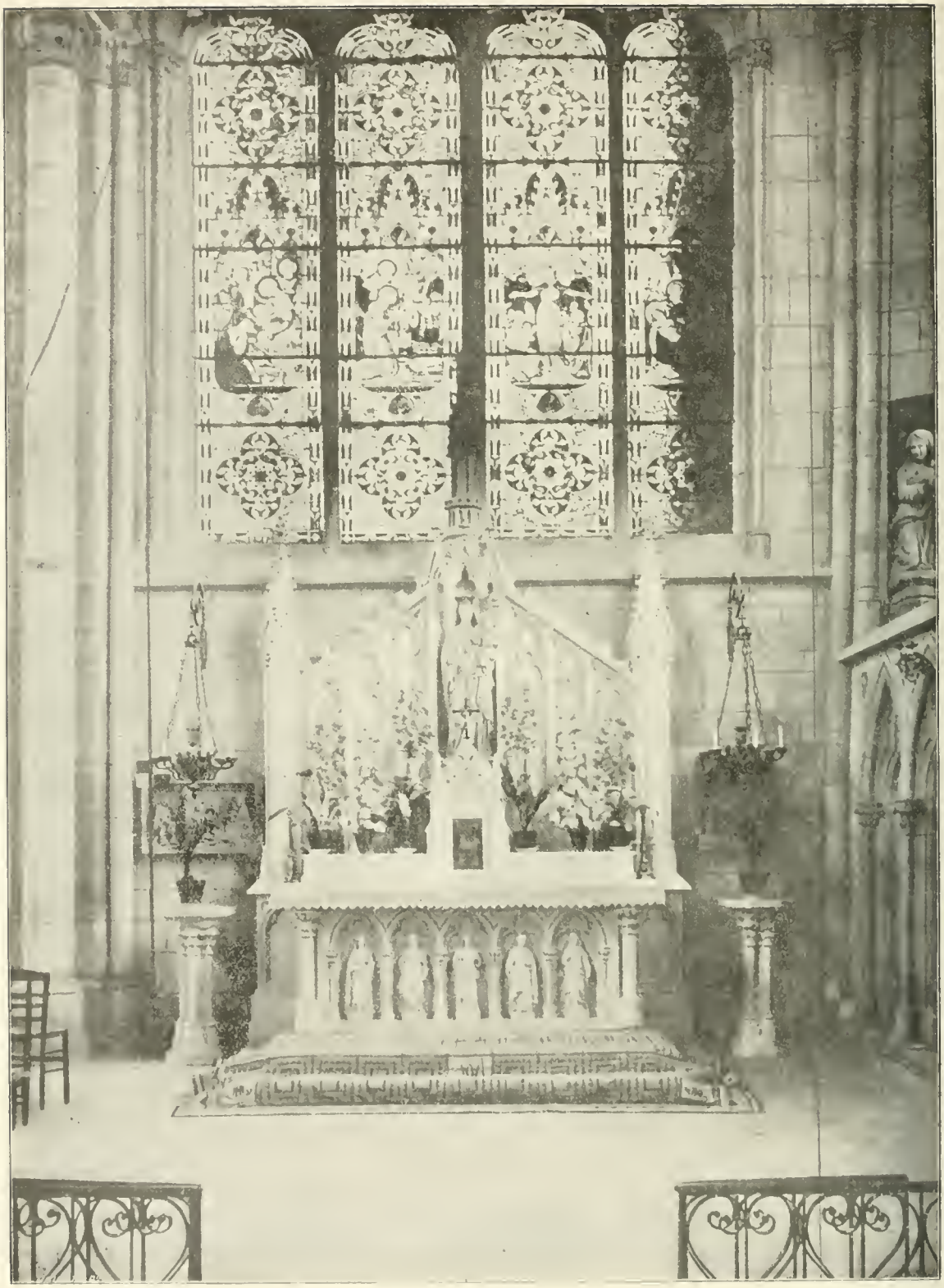


Fig. 12. — SAINT-LOUP DE CHALONS. — La fenêtre de la fig. 11, reconstruite récemment avec meneaux verticaux; le pied-droit de droite a été redressé suivant la verticale au moyen d'un enduit. Fil à plomb suspendu près du pilier à droite. Un voyant de mire, $0^m,20 \times 0^m,25$, se trouve derrière le fil à plomb et est posé sur un bas-relief près du luminaire. Fil à plomb suspendu près du pied-droit à gauche, voyant de mire, $0^m,20 \times 0^m,25$, sur le plan de mesurage, et dans le coin, sur le pavement.

(D'après un agrandissement du Musée de Brooklyn, série de 1907).

La Vie de Jésus-Christ

racontée par les imagiers du moyen âge sur les portes d'églises.

Suite de l'Appendice (1).

MASSACRE DES INNOCENTS.

SALERNE (paliotto) : Hérode, assis sur son trône, donne les ordres ; un soldat foule aux pieds des cadavres ; une mère se lamente, les bras au ciel.

NOVGOROD (vantaux de Plock) : trois soldats en cottes de mailles transpercent des enfants ; *on ne voit pas Hérode.*

S. ANDREAS DEL ARROYO (Espagne, chapiteau du cloître, XIIe siècle)

BITETTO (pieds-droits) : Hérode, très grand, assis sur un trône à accoudoirs terminés par des têtes de lions, préside au massacre, dont les acteurs sont minuscules.

GÊNES (pieds-droits) : de même, sauf la disproportion des figures.

ALTAMURA (voussure, *fig. 49*) : Hérode, assis, commande à une troupe de soldats ; 2° scènes de massacre, sans Hérode.

SIENNE (ambon de la cathédrale, par Nic. Pisano) : 1° *conseil tenu par Hérode ;* 2° massacre.

PISTOIE (ambon de S. Andrea, par Giov. Pisano).

PISE (ambon de la cathédrale, par Giov. Pisano) : au milieu du panneau, Hérode, assis sur un trône élevé, *interpelle ses conseillers ;* au-dessous, mêlée violente des bourreaux et des victimes.

LÉON (cathédrale, tympan, *fig. 133*) : Hérode, assis, les jambes croisées, commande à trois guerriers en cottes de mailles, que les mères implorent.

LAS HUELGAS (près Burgos, tombeau de la reine Berenguela).

ORVIÉTO (façade) : Hérode, du haut d'un trône élevé, ordonne le massacre ; les mères résistent aux soldats.

PARIS (Notre-Dame, clôture du chœur, *fig. 139*) : Hérode est assis, jambes croisées, sur un trône dont le dais est orné de têtes grimaçantes ; *d'un mouvement de son sceptre*, il ordonne le massacre (très mouvementé).

MONT-DEVANT-SASSEY : *au sommet du tympan, Hérode trône ;* au registre inférieur, scènes de massacre (mutilé).

S. SEVER DE RUSTAN (même chapiteau que la Fuite en Égypte) : Hérode (?) tenant *à la main une sorte de couronne, et sur l'épaule un glaive*, commande le massacre.

TOLÈDE (panneau du cloître, *fig. 132*) : Hérode siége sur un trône élevé ; des soldats placides transpercent des enfants impassibles ; une mère est prosternée.

HUY (Notre-Dame, tympan) : Hérode, assis, très grand ; sur le côté, une minuscule scène de massacre.

SPALATO (vantaux) : Hérode *présente lui-même une épée aux bourreaux.*

ZARA (sarcophage, IXe siècle) : devant Hérode, assis, un soldat transperce un enfant qu'il tient par le pied.

ELNE (chapiteau du cloître) : Hérode, assis, jambes croisées ; un soldat tient un enfant par le pied.

JÉSUS PARMI LES DOCTEURS.

VÉRONE (S. Zéno, vantaux) : Jésus, *très grand* mais imberbe, est assis de face ; de chaque côté, deux docteurs juifs, debout, coiffés de bonnets pointus.

ALTAMURA (voussure, *fig. 49*) : Jésus, enfant, est debout entre quatre docteurs barbus qui, assis dans des fauteuils ronds, *des livres ouverts sur leurs genoux*, l'interrogent.

ORVIÉTO (façade) : sous une triple arcade, on voit : au milieu Jésus assis sur un siège élevé ; sur les côtés, les docteurs qui l'écoutent.

PARIS (Notre-Dame, clôture du chœur, *fig. 139*) : Jésus, debout à terre, parle à deux docteurs assis ; de l'autre côté, *Marie survient.*

ELNE (chapiteau du cloître ; interprétation douteuse) : Marie tenant un cierge et Joseph portant un panier au bout d'un bâton sortent d'une porte romane — pour chercher Jésus.

BAPTÊME.

SALERNE (paliotto) : Jésus, *très petit, entièrement nu*, est debout, non pas dans l'eau, mais *en avant d'un fond d'ondes ;* dans deux compartiments latéraux, les *deux* anges et Jean, qui pose la main sur la tête du Christ. La Colombe descend du ciel figuré par un segment de cercle renversé.

VÉRONE (S. Zéno, vantaux) : Jésus est *debout dans une cuve ;* la Colombe descend sur lui, Jean est vêtu de poils ; derrière lui, l'ange. De l'autre côté du Christ,

1. Voir les précédents articles, années 1905, pp. 217, 299, 363 ; 1906, pp. 32, 181, 302, 379 ; 1907, pp. 17, 156, 235, 310, 366 ; 1908, pp. 9, 78, 159.

deux personnes debout, en robes brodées, tiennent des livres : l'un d'eux paraît être une femme.

Novgorod (vantaux de Plock) : Jésus est seul avec Jean.

Hildesheim (colonne de bronze de Bernward, XIe siècle).

Bruxelles (musée : cuve baptismale de 1149) : un *ange volant tient la tunique de Jésus déployée ;* au-dessous, *l'Agneau de Dieu.*

Moissac (chapiteau du cloître, XIIe siècle).

Altamura (voussure, *fig. 49*) : Jésus, nu dans l'eau *(non amoncelée)*, entre Jean et l'ange ; il n'y a pas de Colombe.

Léon (cuve baptismale de San Isidro, XIe siècle) : la Colombe est *posée sur la tête de Jean-Baptiste.*

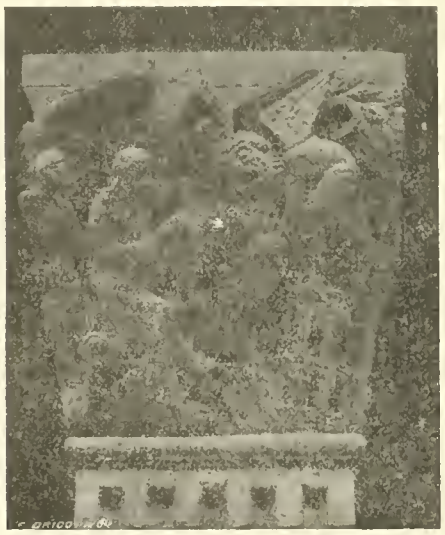


Fig. 140. — Cathédrale d'Autun. — Chapiteau de la nef. Tentation du Christ.

Paris (Notre-Dame, clôture du chœur, *fig 139*) : Jesus joint les mains ; Jean lui oint le front *avec une sorte de pinceau.*

Olite (tympan).

Hal (Belgique, fonts par Villaume de Tournai, XIVe siècle) : Jean *fléchit le genou* devant Jésus.

Spalato (vantaux) ; avec un ange tenant les vêtements.

Trau (voussure).

S. Benet de Bages (Espagne, chapiteau du cloître, XIIe siècle) : Jésus, baptisé par immersion (selon M. S Fatigati).

Tarragone (chapiteau du cloître, XIIe siècle) : Jésus, *enfoncé* dans l'eau jusqu'à la poitrine, tient *une main sur son cœur ; Jean lui saisit l'autre ;* pas d'anges ; la Colombe descend de biais vers Jésus.

TENTATION.

Salerne (paliotto) : deux anges s'approchent de Jésus et le saluent, sous un portique ; *on ne voit pas Satan.*

Compostelle (chapiteau du trumeau du portique de la Gloire, fin XIIe siècle).

Moissac (chapiteau du cloître).

Autun (chapiteau, *fig. 140*) : Jésus semble assis ; devant lui, Satan, *debout sur le toit d'un temple* minuscule, l'apostrophe ; derrière lui, un ange s'approche.

S. Sever de Rustan (chapiteau du cloître) : les trois tentations sont figurées : *le temple est représenté par un château* à la fenêtre duquel se montre une tête.

Trau (voussure).

Spalato (vantaux).

NOCES DE CANA.

Salerne (paliotto) : Jésus est à table avec quatre autres convives, dont *l'époux, couronné ;* Marie, debout, lui parle. Les serviteurs, minuscules, emplissent d'eau les amphores ; l'un d'eux *tend à Jésus un gobelet.*

Altamura (voussure, *fig. 49*) : six convives assis, dont deux *présentent leur coupe vide ;* au-dessous, six amphores alignées ; trois esclaves y vident des cruches d'eau.

Paris (Notre-Dame, clôture du chœur, *fig. 139*) : Jésus, la Vierge et l'époux assis à table, *tous trois nimbés ;* Jésus bénit ; un serviteur présente à boire *à la Vierge.*

Trau (voussure).

Spalato (vantaux).

VOCATION DES APOTRES.

Salerne (paliotto) : Pierre et Jean, nimbés, dans une barque, tirent leurs filets ; Jésus, debout sur le rivage, les appelle.

Hildesheim (colonne) : Jésus, assis, montre du doigt chacun des douze apôtres debout devant lui.

PARABOLES.

I. Mauvais Riche.

S. Cugat del Valles (Espagne, chapiteau du cloître, XIIe siècle).

Ruffec (tympan, XIIe siècle).

Vézelay (répété sur deux chapiteaux de la nef),

Aoste (Italie, chapiteau du cloître de Sant'Orso, XIIe siècle)-

Rouen (cathédrale, porte de la Calende, XIII$_e$ s.) : la parabole est détaillée en huit ou neuf médaillons.

Lincoln (cathédrale, bas-reliefs de la façade, XIIe siècle) : 1° le Riche, attablé avec *deux convives*, dont un joue peut-être du violon; en dehors de la salle, Lazare, mourant parmi les chiens (très mutilé). — 2° eu haut, deux anges se penchant pour recueillir Lazare, étendu mort sur le sol; en bas, un petit diable précipite dans la gueule infernale le Riche *et ses deux convives*. (Trollope avait cru voir dans ces deux scènes le repas d'Emmaüs et l'Enfer).

Lyon (cathédrale, soubassement du portail, XIVe siècle) : le Mauvais Riche emporté par deux démons (interprétation douteuse).

Vierges sages et Vierges folles.

Magdebourg (ancien portail, dans la cathédrale XIII siècle).

Magdebourg (cathédrale, ébrasements de la porte nord, XIIIe siècle).

Paderborn (cathédrale, mur extérieur, XIIIe siècle).

Erfürt (cathédrale, ébrasements, XIVe siècle).

Bamberg (égl. Notre-Dame, voussure, XVe siècle).

Toulouse (chapiteau du cloître de St-Etienne XIIe siècle).

MIRACLES ET FAITS DE LA VIE DE JÉSUS.

I. — Résurrection de Lazare.

Toulouse (deux sarcophages du musée) : sur l'un des deux, la résurrection de Lazare est opposée au sacrifice d'Abraham.

Salerne (paliotto) : sous une arcade, Lazare, enveloppé de bandelettes, est debout; auprès de lui, un fossoyeur *se bouche les narines*. — Marie et Marthe se traînent aux pieds de Jésus.

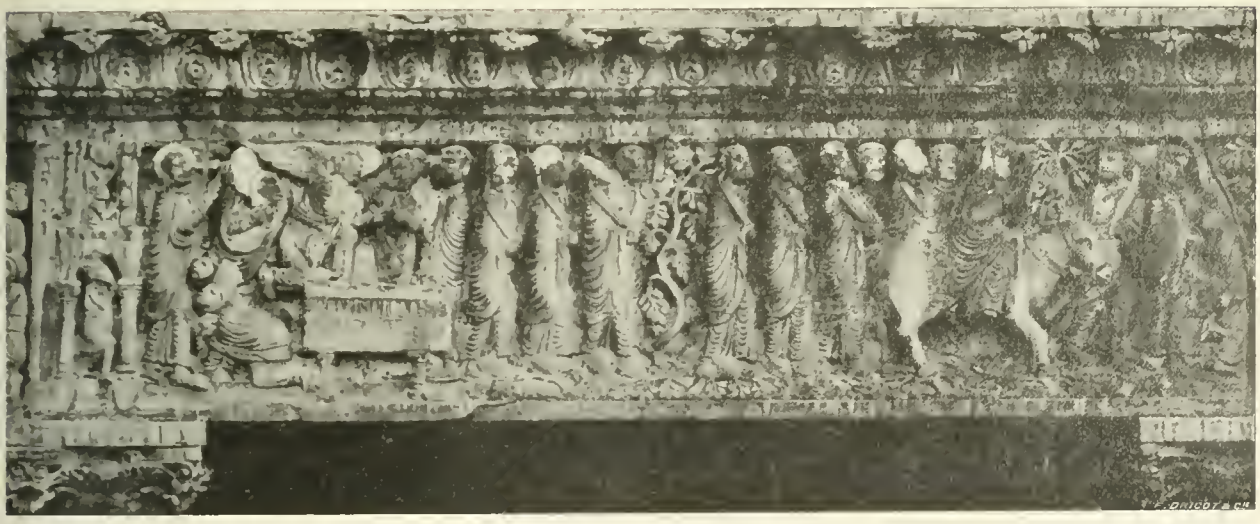


Fig. 141. — Église S. Cassiano à Pise — *Linteau* : Résurrection de Lazare. — Entrée à Jérusalem, par Biduinus. (Signature sur le tombeau de Lazare).

Pompierre (Vosges, chapiteau du portail, XIIe siècle.)

Pise (égl. S. Cassiano, linteau, par Biduinus, 1180. *fig. 141*) : 1° Marthe et Marie, prosternées devant Jésus, *qui tient en main une croix hastée* ; 2° Lazare est dressé sur son tombeau ; un apôtre *et un ange* déroulent les bandelettes qui l'entourent. Sur le tombeau, inscription : *hoc opus quod cernis — Biduinus docte peregi.*

Altamura (voussure, *fig. 49*) : Jésus bénit Lazare, debout dans son tombeau ouvert; une des sœurs déroule les bandelettes, l'autre joint les mains.

Prague (tympan de l'ancienne église St-Lazare, XIIIe siècle ?)

S. Juan de la Pena (chapiteau du cloître) : avec Jésus et *trois* femmes (selon M. Fatigati).

Amalfi (ivoire d') au British Museum, XIe siècle) : Jésus tient à la main *une longue baguette surmontée d'une boule.*

II.— Guérison des aveugles, du paralytique, etc.

Salerne (paliotto) : A. aveugle : 1° Jésus, suivi d'un apôtre, touche les yeux de l'aveugle, debout; 2° l'aveugle, guéri, se lave, sous un édicule, à la fontaine:

B. Paralytique : 1° celui ci emporte son lit; 2° *un ange volant l'accompagne*; C. Jésus, suivi de deux apôtres, bénit trois malades ou possédés, debout devant lui.

Hildesheim (colonne) : par le toit de la maison, on descend le paralytique au moyen d'une corde passée sous ses bras.

Toulouse (chapiteau du cloître de la Daurade, XIIe siècle) : Jésus guérit des infirmes.

Spalato (vantaux de bois) : un malade guéri s'agenouille devant Jésus.

Pise (S. Cassiano, linteau, *fig. 141*) : Jésus touche les yeux de deux aveugles, dont un est agenouillé.

III. — Multiplication des pains et des poissons.

Toulouse (trois sarcophages du musée) : sur l'un, ce miracle est opposé au péché d'Eve.

Fig. 142. — Tympan de Saint-Hilaire la Croix. Repas chez le Pharisien. (Cliché de M. C. Enlart).

Salerne (paliotto) : 1° Jésus donne les pains aux deux apôtres, qui les reçoivent dans le pan de leur manteau; 2° les deux apôtres distribuent, l'un les pains, l'autre les poissons, à la foule assise *sur cinq rangs superposés.*

IV. — Résurrection de la fille de Jaïre, du fils de la veuve de Naïm.

Salerne (paliotto) : Jésus et un disciple, très grands, sont debout : la veuve se prosterne à leurs pieds. — *Le cortège funèbre sort de la maison;* Jésus tend la main au mort, qui se dresse assis sur sa civière.

Hildesheim (colonne) : 1° Fille de Jaïre; 2° Fils de la veuve de Naïm.

V. — Jésus marche sur les eaux.

Salerne (paliotto) : Jésus, debout, appelle S. Pierre qui, *à peu près nu, nage* vers lui. — Plus loin, la barque avec les autres apôtres.

Hildesheim (colonne) : Jésus, marchant sur les eaux, *tient un livre ouvert*, qu'il montre aux apôtres assis dans la barque.

Tudela (Espagne, porte méridionale, XIIIe siècle): S. Pierre marche sur les eaux

VI. — Transfiguration.

Salerne (paliotto) : Jésus, debout entre Moïse et Elie, bénit; dans une zone inférieure, les trois apôtres : deux sont couchés, S. Pierre, *agenouillé, lève vers Jésus ses mains jointes.*

Moissac (chapiteau du cloître).

VII. — Repas chez le Pharisien.

Hildesheim (colonne).

Toulouse (chapiteau du cloître de la Daurade).

St-Hilaire-la-Croix (tympan XIIe siècle *fig. 142*) : Jésus et trois convives à table : la pécheresse, couchée à terre, lui essuie les pieds avec ses cheveux.

Semur-en-Auxois (fragment conservé au musée, XIVe siècle *fig. 143*) : Jésus assis à table avec le Pharisien *et une femme ;* le Pharisien *lui montre du doigt* la pécheresse qui, étendue à terre, baise le pied de Jésus ; celui-ci la bénit.

VIII. — Vendeurs chassés.

Vérone (San Zéno, vantaux) : Jésus, debout, brandit un fouet ; un marchand ramasse divers objets, un autre entraîne un quadrupède. — Tous ces personnages sont dispersés sur un fond d'ornements bizarre.

IX. — Divers autres faits.

Spalato (vantaux) : la Samaritaine.

Moissac (chapiteaux du cloître) : 1° la Chananéenne 2° le centenier : 3° la Samaritaine.

Salerne (paliotto) 1° Jésus est assis sur un banc contre un puits à margelle sculptée, d'où la Samaritaine tire de l'eau ; *un apôtre est debout près du Christ ;* 2° (interprétation douteuse : la Mère et les frères de Jésus) ; deux femmes, ou un homme et une femme, parlent à neuf personnes : tous sont imberbes et debout.

Amalfi (ivoire d') conservé au British Museum, la Samaritaine.

ENTRÉE A JÉRUSALEM.

Vérone (S. Zéno, vantaux), Jésus est sur l'ânesse, suivi de deux apôtres ; *çà et là*, trois Juifs déploient leurs manteaux ou portent des rameaux.

Toulouse (chapiteau du cloître de la Daurade).

Spalato (vantaux).

Trau (voussure).

Paris (Notre-Dame, clôture du chœur) : en avant de la porte de Jérusalem, un juif étend à terre son manteau ; Jésus, sur l'ânesse, est suivi de 3 apôtres.

Amalfi (ivoire d') conservé au British Museum.

LAVEMENT DES PIEDS.

Vérone (San Zéno, vantaux) : quatre apôtres, assis, de face ; *au-dessous d'eux*, Jésus, debout, prend le pied du premier ; près de lui, *un disciple tient un linge.*

Toulouse (chapiteau du cloître de la Daurade).

Spalato (vantaux).

Selles-sur-Cher (mur extérieur de l'église XIIe siècle) : Jésus lave les pieds de S. Pierre dans un seau ; *derrière lui, un ange debout.*

Paris (Notre-Dame, clôture du chœur) : Jésus est agenouillé devant Pierre et lui lave les pieds ; un apôtre, debout, l'assiste.

CÈNE.

Salerne (paliotto) : sur la table sont des pains et des poissons ; Judas, *imberbe*, porte la main au plat.

Vérone (San Zéno, vantaux) : Jésus à table avec sept apôtres, dont S. Jean penché sur la poitrine du Maître. En avant, Judas à peine aussi haut que la table.

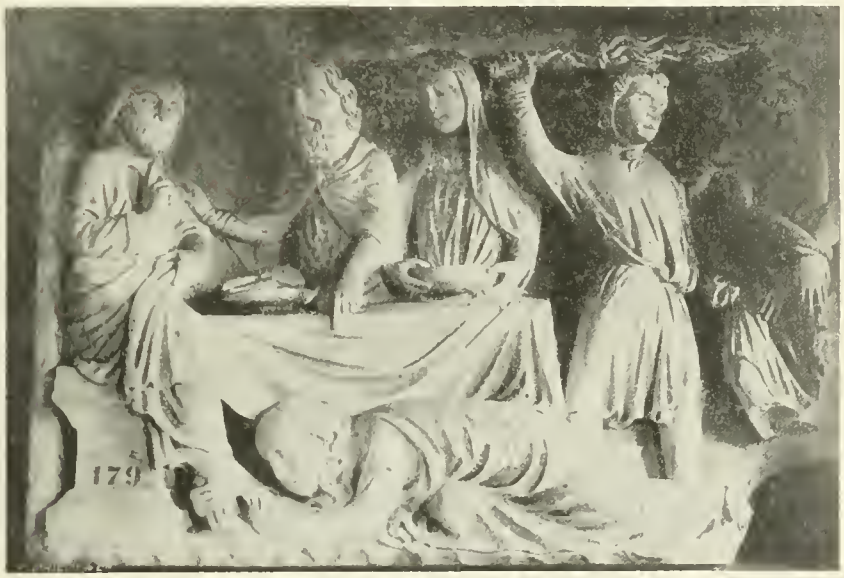


Fig. 143. — Bas-relief conservé au musée de Semur.
Repas chez le Pharisien. — Flagellation. (Cliché de M. C. Enlart).

Toulouse (chapiteau du cloître de la Daurade).

Pistoie (S. Giovanni fuor civitas, linteau par Gruamons, XIIe siècle) : Jésus à table avec tous les apôtres ; S. Jean, mains jointes, est penché sur la poitrine de Jésus. En avant de la table, Judas, *imberbe*, agenouillé et *tenant une nappe sous son menton, communie de la main du Christ.*

Spalato (vantaux) : Jésus bénit ; Jean est penché sur sa poitrine : Judas, *seul sans nimbe*, tient à la main sa bourse.

Paris (Notre-Dame, clôture du chœur) : *au-dessus d'un mur très bas, percé d'une porte minuscule*, la table de la Cène avec Jésus et les Apôtres.

Palma (Majorque : cathédrale, linteau de la porte de Mer, par Pere Morey, fin XIVe siècle) ; la table pascale est toute couverte de mets.

S. Sever de Rustan (chapiteau du cloître).

Tudela (Espagne, porte méridionale, XIIIe siècle).

AGONIE DE JÉSUS. BAISER DE JUDAS. MORT DE JUDAS.

Spalato (vantaux) : 1° agonie : Jésus *tient à la main le calice ;* un *ange est auprès de lui ;* dans une nuée, on aperçoit *la tête de Dieu le Père ;* 2° baiser de Judas.

Selles-sur-Cher (mur extérieur de l'abside) : Judas, suivi de quatre soldats, embrasse et baise Jésus ; celui-ci, de la main, *montre la terre.* — Plus

loin, S. Pierre frappe par derrière Malchus, *qui s'enfuit* en levant les bras. *Un disciple cherche à retenir S. Pierre.*

Saulieu (égl. St-Andoche, chapiteau, XIIe siècle) : Judas est pendu ; un démon à pieds d'oiseau semble *tirer sur la corde.*

Bourges (cathédrale, fragments du jubé, XIIIe siècle) : 1° Judas, suivi de deuxsoldats, embrasse Jésus ; 2° Judas, debout devant un autre personnage, tient une bourse (il compte ou reçoit les trente deniers ?)

Paris (Notre-Dame, clôture du chœur) : Jésus est agenouillé parmi des rochers; derrière lui et un peu plus bas, les trois Apôtres, étendus, dorment.

St-Sever de Rustan (chapiteau du cloître) : 1° Jésus est agenouillé ; près de lui les Apôtres dorment. — Judas s'approche : un des soldats qui le suivent *porte une lanterne* suspendue à un bâton : 2° Entre les oliviers, Jésus, debout, étend la main : *deux soldats tombent à la renverse.*

Cassovie ou Kaschau (Hongrie, tympan, XIVe siècle) : Jésus agenouillé devant le calice; les trois apôtres dorment.

Pampelune (chapiteau du cloître, XIIe siècle) : arrestation de Jésus : tous les personnages sont représentés à mi-corps.

SCÈNES DE LA PASSION.

Ripoll (Espagne; portail XIIe siècle) : Jésus devant Pilate ; Pilate est debout.

Selles-sur-Cher (mur extérieur de l'abside) : quatre valets tirent Jésus devant Anne, assis dans un fauteuil, derrière lequel se tiennent trois conseillers.

Spalato (vantaux) : 1° Jésus devant Pilate ; 2° Flagellation : Jésus est lié à une élégante colonne romane, deux valets le frappent ; 3° Jésus en croix ; les pieds sont cloués séparément ; d'un côté, Marie et Stéphaton avec l'éponge ; de l'autre, Jean et Longin avec la lance.

Trau (voussure) : 1° Portement de croix ; 2° Jésus en croix, avec Marie et Jean.

Monte Sant' angelo (Italie, tympan du clocher, XIIe siècle) : scènes de la Passion.

Freiberg (calvaire de bois, XIIIe siècle).

Halberstadt (calvaire de bois, XIIIe siècle).

Wechselburg. (chaire de bois, XIIIe siècle) : Crucifixion.

Paderborn (Cathédrale, mur extérieur, XIIIe siècle) : scènes de la Passion.

Naumburg (jubé, XIIIe siècle) : scènes de la Passion.

Semur-en-Auxois (musée, fragment de soubassement ; la scène est incomplète, *fig. 143).* Flagellation : la verge du valet semble être *de jonc natté*, et affecte la forme d'une flamme.

St-Sever de Rustan (chapiteau du cloître) : 1° Jésus porte la croix, *le pied en avant ;* Simon l'aide. Un sonneur de trompe précède le cortège. 2° Jésus en croix : un officier commande à un soldat, porteur de lance, de percer le côté du Christ ; *Madeleine* (?) recueille le sang des plaies.

Elne (chapiteau du cloître XIVe siècle) : 1° Flagellation : les bourreaux ont les chaussures pointues du XIVe siècle; l'un d'eux porte un bonnet juif pointu ; *un officier couronné, assis*, jambes croisées, assiste au supplice. 2° Portement de croix : derrière Jésus, un satellite, portant un marteau à sa ceinture, *donne un coup de pied à la Victime* et semble vouloir la faire tomber en retenant la croix ; puis un sonneur de trompe, et des juifs portant hache, clous, etc. 3° Crucifixion : inscription *IHSNRI.* Jésus porte une *sorte de toque ;* les pieds sont cloués ensemble. Stéphaton présente l'éponge : Longin, *agenouillé*, perce le côté de Jésus et *porte la main à ses yeux*, guéris par le sang divin. — Le centurion montre Jésus ; Marie et Jean sont debout.

Prague (Teynkirche [1]), tympan, XVe siècle, *fig. 144) :* Flagellation : Jésus est attaché à la colonne par une corde *dont un des bourreaux tient l'extrémité ;* quatre exécuteurs, disposés sur deux plans, le frappent ; un en avant, *raccommode sa verge ;* 2° Couronnement d'épines : Jésus est assis sur un trône, au pied duquel trois valets font un simulacre d'adoration grotesque ; deux autres, avec des leviers, lui enfoncent la couronne sur la tête ; 3° Crucifixion : les deux pieds sont cloués ensemble. Jean soutient Marie défaillante. Le centurion, en costume moyen-âge, montre du doigt Jésus. Deux bourreaux, sur des échelles, brisent les jambes des larrons, attachés à leurs croix avec des cordes. Deux anges *enlèvent sur une nappe* l'âme du bon larron ; deux démons informes emportent celle du mauvais.

Tudela (porte méridionale) : Reniement de S. Pierre.

Pampelune (chapiteau du cloître XIIe siècle) : le bon larron, attaché à sa croix, *joint les mains.*

DÉPOSITION DE CROIX.—MISE AU TOMBEAU.

Ravello (Italie, vantaux de bronze par Barisanus de Trani, 1179). Déposition : *une échelle est appuyée*

1. C'est-à-dire église du Marché (sous le vocable de Notre-Dame).

contre la croix ; Joseph prend Jésus à bras le corps.

Toulouse (chapiteau du cloître de la Daurade) : 1° Déposition ; 2° Ensevelissement.

Spalato (vantaux) : 1° Déposition, avec le soleil et la lune *à têtes humaines ;* 2° Mise au tombeau.

Pise (ambon de la cathédrale, par Giov. Pisano, fragment conservé au musée de Berlin) : *deux anges ensevelissent* le corps du Christ, à demi dressé dans le tombeau.

St-Sever de Rustan (chapiteau du cloître) : 1° Marie baise la main de Jésus, détachée de la croix ; 2° Joseph et Nicodème, *en costumes romains*, nimbés de *nimbes polygonaux*, soutiennent le corps de Jésus.

Séville (monument isolé dans l'église S. Geronimo

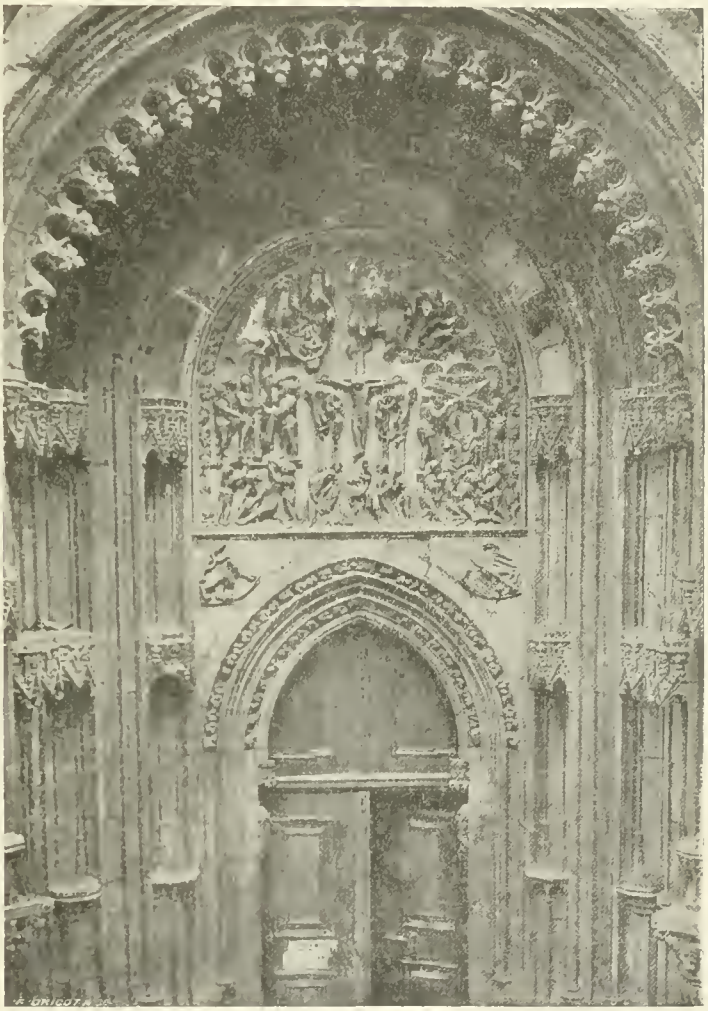


Fig. 144 — Porte principale de la Teynkirche à Prague.
Flagellation. — Couronnement d'épines. — Crucifixion.

par Berruguete, XVIe siècle) : Mise au tombeau, en bois.

Pise (tombeau de l'archevêque Scarlatti, par Nino Pisano, 1363). Pieta : la Vierge et S. Jean, vus à mi-corps, sont *entourés d'anges volants.*

Estella (chapiteau du cloître de S. Pedro la Rua) : Mise au tombeau.

Cassovie ou Kaschau (Hongrie ; tympan, XIVe siècle). Pieta avec six personnages.

DESCENTE AUX LIMBES.

Spalato (vantaux) : Jésus tient en main un *bâton marqué d'une croix.*

Bristol (bas-relief, XIIe siècle).

Bourges (fragment du jubé) : Satan est couché à terre, comme mort : Adam et Eve, nus, *marchent sur lui* pour s'approcher du Christ (dont il ne reste que la silhouette).

S. Sever de Rustan (chapiteau du cloître) : dans la gueule d'un *dragon à longue queue*, on voit Adam et Eve *agenouillés*, et un autre personnage (qui à notre avis, ne peut être le pauvre Lazare, figure symbolique et non être réel). Jésus leur tend la main.

Elne (chapiteau du cloître : les âmes sont dans une gueule de Léviathan ; Jésus les prend par la main. *Des anges, dont un armé d'un glaive, sortent d'une tour.* Satan, petit, velu, à tête de singe, s'enfuit.

Pampelune (chapiteau du cloître, XIIe siècle) : descente aux limbes, selon M. S. Fatigati : interprétation douteuse, car ce sont les âmes qui semblent tirer Jésus vers elles.

APPARITIONS DE JÉSUS.

Magdebourg (cathédrale, tympan d'une porte intérieure, XIIIe siècle) : Jésus et Madeleine.

St-Sever de Rustan (chapiteau du cloître) : Jésus et Madeleine.

Salerne (paliotto, fragment conservé au musée de Berlin) : 1° apparition à Emmaüs (interprétation douteuse) : sous une rangée de coupoles deux petits disciples sont assis à table, de face ; sur le côté, Jésus, plus grand, tient un pain rond. 2° Jésus fait ses adieux aux apôtres.

RÉSURRECTION.

Toulouse (chapiteau du musée, XIIe ou XIIIe siècle) : Le Christ sortent du tombeau (1).

Trau (voussure) : les gardes autour du tombeau.

Heckington, Navenby, Hawton (monuments isolés, XIVe siècle) : Jésus sort du tombeau, devant lequel sont étendus les soldats.

DIVERSES SÉRIES DE LA VIE DU CHRIST
NON ANALYSÉES EN DÉTAIL.

Milan (paliotto, IXe siècle).

Borgo San Domnino (Italie, chapiteaux du porche, XIIIe siècle).

S. Giovanni in Venere (Italie, chapiteaux du porche, XIIIe siècle).

Monreale (Sicile, vantaux et chapiteaux du cloître, fin XIIe siècle).

Cagliari (Sicile, ambon de la cathédrale, par Fra Guglielmo, 1260).

Pistoie (S. Giovanni fuor civitas, ambon par Fra Guglielmo, 1270).

Volterra (Italie, ambon, XIIIe siècle).

S. Leonardo in Arcetri (Italie, ambon, XIIIe siècle).

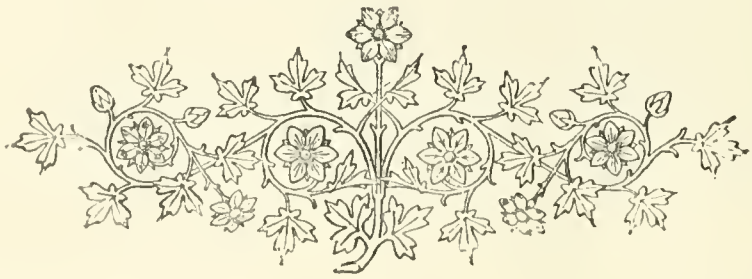
Aoste (Sant'Orso, chapiteaux du cloître, XIIe siècle) : enfance de Jésus.

Plaisance (cathédrale, façade, XIIe siècle) : enfance de Jésus.

Louvain (hôtel-de-ville, façade, XVe siècle) : vie de Jésus.

G. Sanoner.
Paris.

1. Cette sculpture romane a été analysée par M. Mâle (*Revue archéologique*, octobre 1892). On sait qu'en Languedoc on a sculpté des chapiteaux romans jusque dans la seconde moitié du XIIIe siècle : ce morceau paraît cependant plus ancien. En ce cas, il constituerait une intéressante exception à la règle formulée par nous de façon peut-être trop absolue, à savoir que le type du Christ sortant du tombeau était inconnu de nos imagiers avant la dernière partie du XIIIe siècle.



Mélanges.

Un tabernacle-édicule présumé à l'église de Musson (province de Luxembourg).

Il y a deux ou trois ans, ce petit monument était juché au sommet d'une cheminée : celle de la sacristie de l'église de Musson. Récemment, une église nouvelle a été construite, et l'on a profité de l'occasion pour y placer honorablement l'objet dont il s'agit. M. J.-B. Sibenaler, le zélé conservateur du Musée archéologique d'Arlon, vient d'en donner une bonne reproduction en similigravure, accompagnée d'un court commentaire, dans les *Annales* de l' « Institut archéologique du Luxembourg (1) ».

Cet édicule, entièrement en pierre, comprend deux membres superposés, qui sont indiqués comme indépendants. D'après la photographie, le membre inférieur est une sorte d'habitacle ou armoire cylindrique ouvragée, avec deux baies en plein cintre opposées, accostées de pilastres (2). Le membre supérieur est un dais pyramidal, assez compliqué, dans le goût de la Renaissance : la partie principale, en bas, semble former une espèce de fausse niche, où l'on voit une statuette d'évêque.

Je crois qu'il importe de reproduire les lignes suivantes, en ajoutant en notes quelques observations :

« Le socle du monument, dit M. Sibenaler, a été employé, probablement à la fin du XVe siècle (3), comme piscine ; c'est ce qui explique le bassin qui s'y trouve avec un trou au centre pour laisser écouler les eaux des ablutions du prêtre dans le sacrifice de la messe (4).

1. *T. XLII, année 1907, pp. 204-205.*

2. Peut-être y a-t-il quatre baies ; car l'auteur, dans sa description beaucoup trop incomplète, dit que ce membre « imite un dais reposant sur quatre colonnettes » ; il s'agit de pilastres et non de colonnettes, et il y a là, non pas un dais, mais un faux entablement rehaussé de frontons écimés ou piédestaux et de gros fleurons.

3. A moins que le socle ne soit indépendant de tout ce qui le surmonte, il me paraît impossible de le faire remonter au XVe siècle.

4. Connait-on des piscines qui ne soient point pratiquées dans la muraille ?

» Puis le tout a été transformé au XVIe siècle (1) en tabernacle dont la construction in-

Ancien tabernacle de l'église de Musson.

dique un acheminement du gothique vers la Renaissance (2).

1. D'après le style, autant que l'on en peut juger par la photographie, le tout a été non pas transformé, mais créé, à l'époque mentionnée.

2. Je ne vois rien qui soit de style gothique.

» L'ensemble indique surtout cette époque, qui est marquée par des arabesques dans le genre de celles qui figurent dans les monuments du temps de François Ier. Les fleurons et les pinacles sont transformés en petites torchères qui ornent le tout. Dans le haut, quatre anges portaient des armoiries autour d'un dais soutenu par quatre colonnettes (1). Vers le milieu se trouvent trois saints dont le principal occupe le centre (2); c'est saint Martin, le patron de l'église (3); à droite, sainte Anne tenant le livre (4); à gauche, saint Antoine. »

Ce monument offre assurément un très grand intérêt; mais s'agit-il bien d'un tabernacle eucharistique? Comment expliquer le bassin avec trou percé au milieu du socle? pourquoi n'y a-t-il pas une seule porte? comment y voit-on non pas des emblèmes qui se rapportent au Saint-Sacrement, mais trois saints, dont on n'essaie d'expliquer la présence que pour l'un, patron de l'église?

J'ai fait remarquer en note que l'amortissement est une sorte de pédicule, sur lequel posait peut-être une statuette. Si le monument était vraiment un tabernacle, je serais tenté de penser qu'il y avait là un oiseau symbolisant le Christ: aigle, phénix, ou plutôt pélican.

Le mérite artistique et la destination énigmatique de cet édicule en font un objet de réelle importance archéologique; aussi doit-on remercier M. Sibenaler de l'avoir reproduit par une bonne similigravure et souhaiter que l'attention des spécialistes s'y attache (5).

Léon GERMAIN DE MAIDY.

6 avril 1908.

1. Ou plutôt sur le milieu des faces du soubassement d'un massif carré (ou cylindrique?), massif avec pilastres aux angles et surmonté d'un dôme, amorti par un pédicule.

2. Je suppose qu'il s'agit non du centre, mais de la face d'avant, où j'ai indiqué l'existence d'une statuette d'évêque, qui sans doute ne se détache qu'en demi-relief.

3. Que ce prélat soit saint Martin, le patron de l'église, c'est tout à fait probable; mais ce n'est que cela, s'il n'y a pas de caractéristique spéciale.

4. Le livre ne suffit pas pour caractériser sainte Anne; son principal attribut est la Vierge Marie enfant.

5. En lisant l'article de M. Sibenaler, je me suis demandé si, au XVIIe siècle, à l'époque où, dans nos pays, l'usage des tabernacles d'autel s'est répandu le tabernacle édicule de Musson n'aurait pas été transformé en fonts baptismal. L'idée me paraissait peu vraisemblable, à cause de la non mobilité du dais pyramidal formant couvercle. Mais voici ce que je lis dans la *Revue de l'Art chrétien* de 1899 (p. 502), sous la rubrique *Comité flamand de France:*

« On voit à Flêtre... un fort curieux édicule Renaissance, qui sert actuellement de fonts baptismaux, rare spécimen de ces tabernacles qui, dans quelques églises, furent placés à côté de l'autel, pour y déposer la sainte Eucharistie »

Le symbolisme d'un tympan de porte à San Isidro de Léon.

VOICI assurément, parmi les portails romans subsistant présentement en Espagne, une œuvre rarissime, peut-être unique et présentant en tous cas, aux regards de ceux qui la contemplent, un ensemble iconographique d'un intérêt puissant.

Ce tympan d'ailleurs, n'est pas chose nouvelle pour les lecteurs de la *Revue.*

Au cours de son importante étude sur la vie du Christ, M. Sanoner en a donné une bonne reproduction, en y joignant malheureusement un commentaire des plus sommaires (1).

Si je prends la liberté de marcher sur ses traces et d'appeler à nouveau l'attention des archéologues sur ces sculptures, c'est qu'à mon avis, M. S. n'en a pas donné une explication probante et qu'en outre, il ne me paraît pas en avoir saisi le sens ni toute la portée.

A l'en croire, l'agneau qui domine l'ensemble est sans rapport avec les sujets qu'il accompagne et cette figuration serait une sorte de hors-d'œuvre encastré au petit bonheur, à la place qu'elle occupe, par un artiste plus soucieux de la beauté de son travail que de la signification des sculptures enfantées par son habile ciseau.

En réalité, il est loin d'en être ainsi, et j'espère prouver à nos lecteurs que l'imagerie de S. Isidro forme non seulement un tout parfaitement et rigoureusement homogène, mais, bien plus, que l'agneau précité, loin d'être incrusté à l'aventure dans cette page de très sérieuse iconographie, en est proprement le centre, ainsi qu'il paraît aux yeux, et lui donne, sans conteste, sa profonde et véritable signification.

Et d'abord, chose évidente, nous avons bien là une figuration complète du chap. XXII de la Genèse.

1. Voir *Revue de l'Art chr.*, 1908, 2e livr., p. 81.

Abraham immole sur la montagne qui lui a été montrée, son fils Isaac. A gauche du tympan, les deux serviteurs qui les ont accompagnés, attendent leur maître suivant l'ordre qui leur a été prescrit, tout en gardant l'âne qui a porté jusque-là le bois destiné au sacrifice. Tout à l'extrémité de ce même côté, contre les archivoltes, se tient debout un autre personnage près d'une habitation. Celle-ci est sans doute, la demeure du patriarche et le personnage serait vraisemblablement Sarah exprimant par le geste de sa droite, la surprise que lui inspire le départ subit et mystérieux des siens, n'était la présence de quelques lignes donnant sur la fig. 124 du travail de M. S., l'impression que cette créature est ailée (1). Si ces lignes ne trompent pas, Sarah

Tympan d'une porte méridionale de San Isidro de Léon (Espagne).

ne serait plus alors devant nous, mais l'ange chargé de transmettre à Abraham l'ordre du Très-Haut. La présence de l'esprit céleste marque en ce cas sa mission et le geste de sa droite, l'admiration qu'il ressent à la vue de la foi et de l'obéissance du patriarche exécutant sans délai, l'ordre qui vient de lui être intimé.

A la droite d'Abraham, paraît encore l'ange du Seigneur lui enjoignant de ne pas étendre sa main sur l'enfant et de ne lui faire aucun mal ; puis, les cornes embarrassées dans les épines d'un buisson, le bélier qui sera substitué à Isaac pour l'holocauste. Enfin, au-dessus d'Abraham, surgit la main divine qui le bénit suivant les termes du verset 17 du même 22e chap. de la Genèse.

Or, si important que soit ce fait historique, il est clair qu'il n'est pas suffisant pour avoir fait

1. L'auteur de cet article n'a jamais eu sous les yeux d'autre reproduction du tympan de S. Isidro que la fig intercalée dans le texte de M. Sanoner ; force lui est donc de s'en rapporter exclusivement à elle pour appuyer sa démonstration.

donner à sa figuration, une place prépondérante dans un tympan d'église (1). Ce privilège, il le doit uniquement au symbolisme que lui prêtent les docteurs du moyen âge.

« *Patriarcha*, c'est Honorius d'Autun qui parle, *dicitur summus Pater. Hic figuram Dei habuit, qui Filium suum pro nobis, ut ille Isaac, obtulit. Aries immolatur et Isaac evadit ; et caro Christi pro nobis sacrificatur, divinitas vero illæsa existit* (2). »

Complétons ces données symboliques. D'après Walafrid Strabo, les trois jours de marche nécessaires pour aller de l'habitation d'Abraham au sommet du Moriah, représentent trois âges du peuple juif : le premier va d'Abraham à Moïse ; le second, de Moïse à Jean-Baptiste ; le troisième de Jean-Baptiste à Jésus-Christ. En outre, les deux serviteurs que le patriarche a pris avec lui, figurent Israël et Juda. De son côté, l'âne chargé de tout ce que nécessitait l'holocauste, figure la Synagogue aveugle ; le bois qu'Isaac portait sur son épaule, la croix même de Jésus (3).

Le sacrifice d'Abraham préfigure donc manifestement celui du Christ.

Aussi pendant que le père des croyants accomplit le premier dans le temps, au-dessus de l'ombre, de la victime figurative, apparaît le second qui se prépare dans l'éternité. Le véritable agneau qui effacera les péchés du monde, se montre entouré des phalanges angéliques. Au temps déterminé, Il sera à son tour immolé, présenté en holocauste et frappé à mort.

Pour nous mettre dans l'esprit cette stupéfiante réalité, voici à la droite extrême du tympan, le terrible cavalier de l'Apocalypse, la Mort. Montée sur son livide coursier, l'insatiable pourvoyeuse de la tombe s'apprête à le transpercer cruellement. Elle tend son arc (1) et d'un œil sûr, vise sa victime, impatiente qu'elle est de décocher le trait fatal (2).

Mais si la mort de l'agneau est présagée de la sorte, sa victoire sur elle ne l'est pas moins. Il porte en effet la croix triomphale et l'éclat d'une gloire circulaire, symbole d'éternité suivant Honorius d'Autun, l'enveloppe de toutes parts : « *dux vitæ mortuus regnat vivus* (3) ».

Par ailleurs nous avons vu que les trois journées de marche nécessaires pour aller de la demeure d'Abraham au Moriah, figuraient trois âges du monde, quant aux Juifs : le temps *avant* la loi, le temps *sous* la loi, le temps *après* la loi. Dans le premier, la Rédemption qui domine toutes les époques de l'histoire, est préfigurée ; dans le second, elle est annoncée par les prophètes ; le troisième en a la plénitude.

Or, le tympan de S. Isidro qui leur est consacré nous rappelle bien la première époque par le sacrifice d'Abraham et la troisième, par l'ostension de l'Agnus Dei, telle que nous venons de la voir ; il faut donc nécessairement découvrir dans son imagerie, un personnage qui parachève l'enseignement normal et représente par conséquent, la seconde époque, le temps sous la loi.

1. Même réflexion pour le portail occidental de St-Vincent d'Avila. Quelque touchante et poétique que soit la parabole de Lazare et du mauvais riche, elle n'est pas de valeur telle qu'on lui fasse ainsi les honneurs d'un tympan de cathédrale, voire d'un portail majeur. Le texte suivant emprunté à Honorius d'Autun (*Speculum Ecclesiæ*, sermon pour le 1er dimanche après la Pentecôte, Migne, p. 101; du Tome CLXXII), va nous faire comprendre la raison seule qui l'a fait choisir pour la décoration du tympan d'Avila et l'instruction du peuple. « Dives etiam qui purpura et bisso induebatur est Judaïcus populus qui regno et sacerdotio legis gloriabatur. Per purpuram quippe regnum, per byssum designatur sacerdotium. Hic cottidie splendide epulabatur dum in exteriori cultu de ferculis legis et prophetarum sauciabatur. Hic micas de mensa cadentes non accipiebat. Canes autem venientes ulcera ejus lingebant, quia apostoli, canes Dei, eum copiose legem Dei instruebant, ulcera peccatorum medicamine pœnitentiæ, claudebant. Hic mortuus in sinu Abrahæ portatur, dives in inferno tumulatur, quia multi fideles ab Oriente venient et ab Occidente et cum Abraham et Isaac et Jacob in regno cœlorum recumbent. Filii autem regni, scilicet perfidi Judæi, ejicientur in tenebras exteriores, quia non crediderunt Moysi nec prophetis nec Christo resurgenti a mortuis. » Pour les gens du Moyen-Age, à pareille époque, la parabole de Lazare symbolisait donc le rejet de la Synagogue et l'avenement de l'Église, et cette interprétation, qui en accroissait considérablement l'importance, permettait d'en mettre la figuration au tympan de la cathédrale d'Avila.

2. *Gemma animæ*, Migne, tome CLXXII, p. 575.

3. Voir Mâle, *L'Art religieux au XIII s.*, p. 172.

1. S. Jean met une épée dans la main de son quatrième cavalier. Apoc. chap. VI, vers. 8. L'imagier de S. Isidro l'a remplacé avantageusement et forcément par un arc. Menacer l'agneau d'une épée à la distance où il se trouve, eût été incompéhensible et ridicule pour la Mort. Anselme de Laon dans son *Enarratio in apocalypsin* voit dans ces cavaliers la personnification du diable. Si on se rallie à son interprétation on s'étonnera moins du changement adopté à S. Isidro, le moyen-âge ayant armé parfois le démon de l'arc, témoin ce chapiteau de Moissac qui représente le diable déchaîné (Rupin, *l'Abbaye et les cloîtres de Moissac, Revue de l'Art chrétien*, 1899, p. 30, 1re liv.). L'esprit infernal tend ici son arc avec rage, prêt à répandre partout la mort et le carnage.

2. Une crosse en ivoire de travail roman ayant appartenu à l'abbaye bénédictine de Metten, nous montre l'agneau arrachant ce même trait dont la mort l'a transpercé. C'est la contre-partie de ce que nous remarquons à S. Isidro, ce fait symbolisant la Résurrection de la façon la plus nette. *Mélanges d'Archéologie*, Martin et Cahier, tome IV, p. 201, fig. 62, 1re série.

3. Isaïe, chap. LIII, v. 7.

C'est pourquoi je propose de reconnaître dans le personnage placé près de la Mort et dont la présence est jusqu'ici sans objet, un des prophètes envoyés par Dieu et chargés d'annoncer celui qui doit venir et mourir pour le salut du genre humain, des Juifs comme des gentils. A lui seul, il peut les représenter tous, personnifiant ainsi la race inspirée. J'incline de plus à voir en lui, le plus grand de tous, Isaïe. Placé ainsi près de la Mort qui menace Jésus de son trait perfide, le héraut de Dieu peut prononcer avec un à-propos merveilleux son étonnante et lucide prophétie : « Il a été sacrifié parce qu'Il l'a voulu et Il n'a pas ouvert la bouche ; Il sera conduit à la mort comme un agneau, Il sera muet comme la brebis devant celui qui la tond. »

Résumons ces lignes. Le tympan méridional de S. Isidro est une œuvre absolument homogène. Ses sculptures sont indubitablement consacrées à la Rédemption. Tour à tour on la voit préfigurée, puis annoncée, enfin parachevée et accomplie, car le geste de la Mort et la croix triomphale que porte l'Agneau rédempteur dans la gloire, au milieu des cohortes célestes, signifient nettement le sacrifice et la résurrection du Christ.

C'est pour tant et de si probantes raisons que l'Agneau (1) figure à juste titre sur le tympan de S. Isidro : il en est bien le centre, le motif commandant toute l'imagerie et donnant ainsi sa véritable signification à la composition tout entière (2).

1. Je profite de cette allusion à la Résurrection pour en signaler aux lecteurs de la *Revue*, une représentation remontant à l'époque romane, dans laquelle le Christ apparaît surgissant du tombeau. Il s'agit d'un chapiteau provenant du cloître de la Daurade, présentement au musée de Toulouse. Le fait est digne de remarque, car il prouve notoirement que cette façon d'interpréter la Résurrection est antérieure à l'époque fixée par M. S. *Revue de l'Art chrétien*, 1907, 6e livr., p. 372, comme moment précis où elle fait son apparition dans l'art plastique.

2. Le groupe constitué par l'Agneau dans la gloire supportée par deux anges est vraiment remarquable. Les anges qui soutiennent cette dernière semblent réellement voler dans le ciel et remplissent leur fonction avec une souplesse et un naturel qu'on ne retrouve pas toujours dans les œuvres similaires de l'Art roman. On peut le constater en regardant les anges du très beau portail de l'ancienne abbatiale d'Ely, dans le même travail de M. S., p. 80. Les béliers qui ornent les corbeaux de S. Isidro sont évidemment une allusion manifeste aux sacrifices rituels de la loi mosaïque. Ces sculptures, elles aussi, sont donc en rapport direct avec le thème général qui a inspiré l'imagerie de l'église espagnole de S. Isidro de Léon.

J'ai prouvé d'autre part, dans la *Revue*, 1908, 2e livr., p. 122, par un texte d'Honorius d'Autun, que l'apparition de Jésus à sa Mère après la Résurrection n'était pas une invention due à la piété des auteurs des mystères, mais une tradition chrétienne contenue dans l'enseignement du moyen âge. En voici une nouvelle preuve tirée du *De divinis officiis* de Rupert de Deutz (1). Malgré sa longueur, je ne puis résister au désir de reproduire le texte de ce grand abbé de l'Ordre de St-Benoît qui mourut en 1135 :

« ... et quod non credendum sit quod Dominum resurgentem ipsa non viderit, et quod inter testes mater scribi non debuerit... Quid pulchrius, quid venerabilius, quam congratulari Matri Virgini super resurrectionem Unigeniti, jam non morituri, in cujus passione gladius animam ejus pertransivit (Luc., II) ? Perpendere gestit christiana devotio, quantus torrens gaudii repente inundans, locumque vulneris replens, animam ejus ferro doloris confossam inebriavit, *cum redivivus Filius, illi ante omnes fortasse mortales, materno Virginem non defraudans honore, victoriam suam annuntiavit, et dulcia carnis suæ vulnera, illa veram de carne sua carnem conceptam peperit, deosculanda præbuit.* Quid ergo? Repugnare videbitur Evangelio, referenti quod surgens Jesus primo Magdalenæ apparuit ? Absit. Sed omnibus, beatam Virginem Matrem excipimus, testibus præordinatis, quos solos nominare ad Evangelistas pertinuit, vel quos Christi resurrectionem annuntiare decuit. Numquid illam nuntiare decebat, ut verba ejus tanquam deliramenta viderentur ante apostolos ? Si enim extranearum verba feminarum visa sunt eis tanquam deliramenta (Luc., XXIV), quomodo non magis matrem amore filii delirare crederent ? *Verissime ergo matri Filius resurgens apparuit*, sed illa, ut ab initio cœperat, ita et nunc « conservabat omnia verba hæc, conferens in corde suo (Luc., II). » Quod si idcirco verum non videtur, quia nullus Evangelistarum scriptis hoc attestatur, consequens est quod numquam post resurrectionem suam visus sit Matri, qui quando, vel ubi apparuerit illi, nullus eorum nominatim edixit. *Sed absit hoc ab illo, qui in lege sua patrem et matrem honorare præcepit* (Exod., XX), *absit, inquam, ut matrem propter se doloris gladio transverberatam* (Math., XV), *tam dura negligentia talis filius inhonoravit.* »

P. MAYEUR.

1. Lib. VII, chap. XX, p. 205. Migne, tom. CLVXX.

Correspondance.

Armorial des Papes.

Nous prenons la liberté de publier la lettre suivante qui nous est adressée, dans la pensée qu'elle intéressera aussi d'autres lecteurs que les vénérables auteurs qu'elle concerne spécialement. Nous l'avons communiquée au Rév. M. Leuridan qui examinera, ainsi qu'il veut bien nous l'écrire, les observations de notre correspondant.

Monsieur le Rédacteur,

DANS la note bibliographique que vous consacrez à l'*Armorial des Papes* (1) de M. le chanoine Leuridan (2e livraison de la *Revue de l'Art chrétien*, année 1907, p. 122), ne le traitez-vous pas, un peu prématurément, de définitif?

Déjà, Mgr Barbier de Montault décernait le même qualificatif à celui qu'il publiait dans cette revue (t. I de 1876, le 21e de la collection, p. 345-370). Or, par l'intermédiaire de la livraison qui suivit (t. II de 1876, p. 225-227), il recevait de M. l'abbé Poulbrière, quelques rectifications particulières sur *Les trois papes Limousins*, dont aurait pu profiter M. le chanoine Leuridan.

Celui-ci a-t-il réalisé un progrès sensible sur son prédécesseur? Seule, l'étude approfondie et minutieusement discutée de tous les documents authentiques et monuments contemporains des Souverains Pontifes vus sur place pourrait le révéler.

Il s'est contenté des sources ordinaires, qui ne sont pas à dédaigner, mais ne suffisent pas. Il s'est trop fié à M. le comte Pasini, italien, qui, s'il a corrigé peut-être quelques inexactitudes au sujet des chefs de l'Église de nationalité italienne, a introduit dans son œuvre (2) des innovations regrettables sur le compte des papes français.

Permettez-moi, Monsieur le Rédacteur, de prouver mon assertion par quelques remarques, en vous priant de les faire lire à M. le chanoine Leuridan, et même à M. le chanoine Vandame dont il a été, dit-il, le collaborateur (1). Elles ont été écrites dans le but d'être utile à leur œuvre commune, l'ornementation de la basilique lilloise de Notre-Dame de la Treille.

URBAIN IV (1261-1264).

M. le chanoine Leuridan blasonne les armes de ce pape : « *Ecartelé : aux 1 et 4, d'azur à une fleur de lis d'or ; aux 2 et 3, d'or à la rose de gueules* » (p. 14). A-t-il copié cette description dans l'*Armorial des papes* de M. le comte Pasini, qui en donne une toute semblable? Il ne le dit pas, quoiqu'il le cite (p. 34) au sujet de la rectification du nom de famille du Souverain Pontife opérée par M. le vicomte de Poli. Si, de son côté, M. le comte Pasini a cru reproduire exactement la version des armes d'Urbain IV admise par M. le vicomte de Poli, il se trompe.

Celui-ci, à la fin de son travail, qui ne compte pas moins de deux cent cinquante pages, intitulé *Le Pape Urbain IV ; Recherches sur sa famille et son blason*, conclut en ces termes après avoir fourni les preuves : « Ces armoiries doivent se peindre et se dépeindre ainsi : *Ecartelé : aux 1 et 4, d'azur à une fleur de lis d'or ; aux 2 et 3, d'*ARGENT *à une rose de gueules.* » (*Revue des Questions héraldiques*, 5e année, 1902-1903, p. 429.)

MARTIN IV (1281-1285).

Les héraldistes ne sont pas d'accord sur les armes de ce pontife. M. le chanoine Leuridan, peut-être un peu trop facilement, adopte celles qu'on trouve dans Ciacconi (2), sans produire ni sources ni preuves : *Coupé de gueules sur*

1. Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1907.

2. *Noblesse papale. L'Armorial des Papes*, dans la *Rivista del Collegio Araldico*, Rome, 3e année, décembre 1905, p. 705-713. 4e année, janvier et février 1906, p. 17-32 et 81-96.

1. « Le projet d'iconographie publié par M. le chanoine H. Vandame, pour la basilique de N.-D. de la Treille à Lille, prévoit... la série des armoiries des papes... Voulant ne laisser inexploré aucun point de son vaste projet, M. le chanoine Vandame nous avait prié d'étudier avec soin cette série d'armoiries. » (*Op. cit.* p. 1.)

2. Alfonso Chacon, dominicain espagnol, mort patriarche d'Alexandrie, fit un long séjour à Rome, où son nom s'italianisa. Il écrivit l'ouvrage intitulé : *Vitæ et resgestæ Pontificum Romanorum et S. R. E. Cardinalium*, imprimé à Rome en 1601 (1 vol. in-fol.) ; — en 1630, revu et augmenté par plusieurs auteurs (2 vol. in-fol.) ; — en 1677, par le jésuite Oldoini (4 vol. in-fol.). Je citerai toujours la 3e édition.

or, à un dextrochère d'argent vêtu d'hermines, portant un manipule de même, frangé d'argent, pendant sur le tout. Il appelle Martin IV avant son élévation au Saint-Siège : « Simon Montpilié, de Brion en Champagne, cardinal-prêtre de Sainte-Cécile. »

M. le comte Pasini avoue ne rien savoir des « Mompitié de Brie ».

Le chercheur de première force qu'est M. le vicomte de Poli, profite de son travail sur Urbain IV pour mettre dans une note ce qui suit (*op. et loc. cit.*, 5e année, 1902-3, p. 410) :

« Pour confirmer ce que j'ai dit ailleurs de la très noble naissance du Pape Martin IV (Simon de Brion, trésorier de Saint-Martin de Tours), non moins ravalée par les Gibelins que celle d'Urbain IV, voici ce que je viens de découvrir dans la *Collection de Touraine et d'Anjou*, tome 7, n° 3309 :

« 1280, Saint-Martin de Tours : « Gilo de « Brione, miles [frater] (1) venerabilis ac reve- « rendi in Christo Patris domini S [imonis], Dei « gratia titulo sancte Cecilie presbiteri Cardina- « lis, fratris nostri nec non thesaurarii dicte ec- « clesie Beati Martini... Ce titre prouve que le « Cardinal de Sainte-Cécile, Simon, thrésorier « de Saint-Martin, Pape sous le nom de Martin « IV, n'estoit point de Brie, que son nom estoit « *de Brion* et d'une noblesse d'Anjou et de « Touraine où la maison de ce nom a formé « deux branches. »

« Simon de Brion, continue M. de Poli, était donc bien de noblesse chevaleresque, mais plutôt de cette Maison de Brie ou (2) Champagne qui portait ces armes non moins chevaleresques : *Parti : au 1, vairé d'or et de gueules ; au 2, de gueules plein ;* ce que j'infère d'une charte de 1261, intéressant le prieuré de Deux-Eaux, près Troyes (*Cartul.*, p. 158) : « Nos Robertus de Cucherel et *Gilo de Brion*, milites, custodes comitatus Campanie... »

Les armes que donne ici M. le vicomte de Poli à la maison de Brie, sont également attribuées à « BRION *en Champagne* » par Rietstap (*Armorial général*, 2e édit., t. I, p. 303).

1. *Sic.* Est-ce bien ce mot qu'il faut pour suppléer à une lacune ou un du genre de *consideratione ?*

2. *Sic.*

Dans Gigli (1) et Cavalleriis (2), le blason de Martin IV rappelle de loin cette description ; peut-être en est-il une contrefaçon. Leur écu est *parti*, ce qui serait conforme à celui de Brie, et — les émaux sont de Gigli — : *au 1, d'azur semé de fleurs de lis d'or* (transformation du vairé *d'or* et de gueules) ; *au second, d'or au lion de gueules* (transformation du champ *de gueules* plein).

Les armes qu'indique M. de la Villestreux dans son *Grand Armorial des Papes* (Paris, s. d.) : *De gueules à la bande d'argent chargée de cinq tours de sable posées dans le sens de la bande*, sont celles de la maison de « BRION *en Touraine* » d'après Rietstap (*loc. cit.*).

Le pape pouvait avoir modifié ses armoiries de famille, et tout en recherchant à fond celles qu'il a portées, il ne serait pas inutile d'étudier de près son origine à l'aide de ce que « dit ailleurs » M. de Poli. Personnellement, je ne m'en suis pas occupé même dans les armoriaux français que j'ai consultés sur d'autres papes.

JEAN XXII (1316-1334).

Voici l'article que lui consacre M. le chanoine Leuridan : « *Ecartelé : aux 1 et 4, fascé de gueules et d'argent ; aux 2 et 3, d'or au lion d'azur tenant une fleur de lis du même* » (p. 16). « Jacques Duèse (3), de Cahors, cardinal évêque de Porto. Nous donnons ses armes telles qu'elles figurent au baptistère de Florence. M. le comte Pasini... les blasonne de même. Il faut cependant observer que la plupart des auteurs transposent les quartiers de l'écartelé ; est-ce un « retournement »

1. Giacinto Gigli, dans sa *Selva di varie iscrizioni* (ms. de la Bibl. vaticane, *Fonds Ottoboni*, n. 2976), a dessiné à la plume un armorial des papes.

2. J.-B. de Cavalleriis : *Romanorum Pontificum effigies, æneis tabulis incisæ.* Rome, 1580.— Chaque portrait est accompagné d'un écusson.

3. L'abbé Verlaque écrit toujours *Dueze* sans accent, dans *Jean XXII, sa vie et ses œuvres d'après des documents inédits* (Paris, Plon, 1883). Il convient qu' « il descendait d'une race de chevaliers » et que dans une charte de 1317 son frère est appelé : *Nobili Petro de Osa.* « Nous opinons pour celui de Dueze, dit-il ; il est mentionné comme tel dans un registre dit *Te igitur* et conservé aux archives municipales de Cahors » (p. 3). Selon un écrivain (Adrien de Barral : *L'horreur de la particule*, dans la *Revue des Questions héraldiques*, 5e année 1902-1903, p. 804), il serait plus logique d'écrire bien des noms de famille commençant par la lettre D en deux mots, car en dehors de toute question de noblesse qui n'est pas le fait de la particule, la plupart de ces noms proviennent d'un lieu d'où les familles qui les portent tirent leur origine. Une terre quelconque pouvait s'appeler Euse, Osa, Uese. N'avons-nous pas Eause dans le Gers et Eus dans les Pyrénées-Orientales ? On peut donc, ce semble, conserver la forme d'Euse qu'on trouve dans beaucoup d'auteurs, sans vouloir y insister.

opéré par les graveurs? Ciacconi et Mgr Barbier de Montault posent le lion sur un champ semé de besants. Quant à Cavalleriis il donne, comme presque toujours, le lion contourné (1) et un champ de sinople à deux fasces d'argent. E. de la Villestreux blasonne : *écartelé: aux 1 et 4, d'or au lion d'azur à la bordure du même chargée de huit besants d'argent ; aux 2 et 3, d'or à trois fasces de gueules.* » (p. 37.)

L'honorable auteur du nouvel *Armorial des Papes* observe justement que la plupart de ses prédécesseurs transposent les quartiers de l'écartelé. Le seul exemplaire de Florence, copié par Gigli, suffit-il pour qu'on s'écarte en cela de la version commune ? Quelle est celle où se trouve la transposition fautive ?

En second lieu, M. le chanoine Leuridan attribue des émaux au blason donné à Jean XXII, par Cavalleriis, selon ses hachures ; mais celles-ci avaient-elles déjà, en 1580, la signification qu'on leur reconnaît aujourd'hui ?

Puis il fait tenir au lion une fleur de lis qui ne se voit que sur le baptistère de Florence et dans les auteurs qui l'ont reproduit. La fleur de lis, emblème de Florence, a été ajoutée volontiers dans cette ville et les environs sur des armoiries qui lui sont étrangères. M. le comte Pasini nous dit lui-même à l'article de Clément IV (*op. cit.*, année 1905, p. 717) : « Gigli... ajoute une fleur-de-lys dans le bec de l'aigle, c'est-à-dire qu'il nous donne les armoiries des gibelins florentins! » La sagacité qu'il a montrée là, lui aurait-elle fait défaut à propos du blason de Jean XXII ?

De plus si Mgr Barbier de Montault sème de tourteaux (et non de besants) le champ des 1er et 4e quartiers, à la suite du Père Gorgeu (2), il n'en est pas de même de Ciacconi où les tourteaux, au nombre de huit, sont posés en orle (3e édit., t. II, col. 383 et 390). Peut-être la lettre C (cæruleus) gravée entre la queue et le corps du lion, et reliée à celui-ci par un trait pour en désigner la couleur, a pu induire en erreur. Et l'on ne peut guère affirmer en étudiant bien dans Ciacconi les autres blasons des nombreux cardinaux parents du pape, que les tourteaux y soient véritablement *semés*. Je crois plutôt à quelques inexactitudes de son graveur. Aux colonnes 408 et 414, par exemple, le C est visiblement changé en rond ; à la colonne 411, il est converti en a (argentum ou aurum); aux colonnes 409 et 430 les tourteaux sont ramassés en deux groupes, trois derrière la tête du lion et cinq devant son corps.

Remarquons encore sur cet auteur, ce que ne paraît pas avoir soupçonné M. le chanoine Leuridan d'après sa note de la page 2 (1), qu'il marque un petit a pour le champ des 1er et 4e quartiers, au blason de Jacques d'Euse, cardinal (col. 383), et un grand A pour le champ des mêmes quartiers, au même personnage devenu Jean XXII (col. 390). Aux 2e et 3e quartiers, il donne deux fasces, colonne 383, et un fascé, colonne 390.

A-t-il attaché un sens différent aux deux lettres, A majuscule et a minuscule, dont la première signifierait *aurum* et la seconde *argentum*, comme le veut M. le chanoine Leuridan ? En principe cela devrait être, mais Ciacconi ne le déclare nulle part, et quand on constate qu'il les emploie indistinctement pour le même personnage comme ici, pour des personnages d'une même famille, ou mieux encore que son texte les interprète indifféremment par l'un ou l'autre mot, comme nous le verrons plus bas, il semble que l'on doive conclure à la négative. Quant aux fasces et au fascé on ne peut penser non plus autrement. Il faudrait admettre, alors, qu'en manquant de précision il a trompé ceux de ses copistes qui n'y ont pas pris garde, et que sur ces deux points règne chez lui la confusion.

Avec Ciacconi, tous les auteurs, à Jean XXII ou à ses neveux, placent d'abord le lion, sans s'accorder plus que lui au sujet du reste. Les variantes sont infinies : elles portent aux 1 et 4 sur un champ d'or ou d'argent un lion d'azur ou de gueules, avec ou sans tourteaux, dont le chiffre diffère autant que l'émail, d'azur ou de gueules,

1. Ce qui se rencontre fréquemment dans la gravure: l'artiste oublie qu'il doit tracer son dessin à l'invers du modèle afin qu'à l'impression de sa planche la copie soit dans la même position que l'original.

2. *Remarques sur les Souverains Pontifes Romains qui ont tenu le Saint-Siège depuis Célestin II jusqu'à maintenant, avec leurs armes blasonnées en taille-douce, au sujet de la prophétie qui se voit sous le nom de S. Malachie, archevesque d'Armach, primat d'Irlande et légat apostolique dans ce royaume là*, par le R. P. Michel Gorgeu, de l'Ordre des PP. Minimes. Abbeville-Rouen, 1659.

1. « Les anciens auteurs auxquels Mgr Barbier de Montault a emprunté ses renseignements.... indiquaient simplement les émaux, métaux ou couleurs, par une initiale : A, aurum, or ; a, argentum, argent.... Or, le docte prélat.... n'a pas remarqué la différence des signes A et a, et constamment il a interprété A par argent au lieu d'or. Ajoutons qu'il n'est pas le seul qui soit tombé dans cette erreur d'interprétation ; nous l'avons rencontrée chez plusieurs autres héraldistes. »

posés en orle ou dans une bordure, elle-même d'azur ou de gueules, et alors ils deviennent besants d'or ; aux 2e et 3e quartiers, 2 ou 3 fasces d'or ou d'argent sur gueules, ou de gueules sur argent, ou fascé d'or ou d'argent et de gueules, ou de gueules et d'argent, etc. Aucune n'est accompagnée de preuves.

Il est inutile de les décrire toutes dans leur entier. Qu'il suffise de rapporter la suivante, qu'on trouve à l'article de la chartreuse de Cahors, fondation du pape, dans l'*Armorial général de France* rédigé par d'Hozier, en exécution de l'édit de 1696 : « *D'azur à un lion d'or couronné de même ; écartelé d'azur à deux bandes d'or.* » (Mss. 32, 208, p. 1106, texte, et 32, 241, p. 875, dessins coloriés, à la Bibl. nat. de Paris, fonds français).

Cet excès de fautaisie devait provoquer la recherche de la vérité. Dès 1702, Dom Bruno Malvesin, religieux et historien de la chartreuse de Cahors, frappé des divergences qui régnaient à propos des armoiries de ce monastère, en fit une étude spéciale sur les monuments du temps même de Jean XXII et dans les papiers de la famille du Souverain Pontife. Il consigna en ces termes le résultat de son enquête : *Ecartelé, aux 1 et 4 d'argent au lion d'azur accompagné de 12 tourteaux de gueules mis en orle ; aux 2 et 3 de gueules à deux fasces d'argent*, qui est de Jean XXII et de la maison d'Euse. (Un exemplaire ms. de l'*Histoire de la chartreuse de Cahors* existe dans un dépôt public de cette ville, selon l'abbé Verlaque, qui l'énumère parmi les sources où il a puisé « *A la Bibliothèque et aux Archives* ». *Op. cit.* p. 221.)

Aucun héraldiste ne donne une description exactement pareille à celle de Dom Bruno Malvesin. Ciacconi, au cardinal Jacques d'Euse, le futur pape (col. 383), est celui qui s'en rapproche le plus : il n'en diffère que par le nombre des tourteaux, et leur couleur qui n'est pas indiquée, ce qui a peut-être fait croire qu'ils étaient d'azur comme le lion. Néanmoins, tous les éléments de cette version se trouvent épars dans plusieurs ouvrages d'où il est aisé de les extraire pour la constituer :

Écartelé : — tous les auteurs ;

aux 1 et 4, d'argent : — Ciacconi à Jacques d'Euse, le futur pape (t. II, col. 383) et à Gaucelin de Jean son neveu (col. 408), où le champ est marqué d'un petit a, et à Jean XXII (col. 390) où le champ porte un grand A ; — l'abbé de Massilian (né en 1721, mort au XIXe siècle) à Jean XXII, dans un manuscrit intitulé *Notice sur les papes d'Avignon*, à la bibliothèque de cette ville ; — Duchesne à Jacques de Via, neveu du pape (*Histoire de tous les Cardinaux françois*, etc. Paris, 1659, t. I, p. 413) ; — Rietstap à « Carmain de Négrepélisse [1] en Languedoc », (*op. cit.*, t. I, p. 375) ;

au lion d'azur : — tous les auteurs, sauf Duchesne, qui à Jean d'Euse de Caraman, petit neveu [2] de Jean XXII, donne un lion *de gueules* (t. I, p. 541) ;

accompagné : — presque tous les auteurs ;

de 12 : — Duchesne à Jean d'Euse de Caraman (t. I, p. 541) ; — la description de plusieurs comprend ce nombre aussi bien qu'un autre en disant : « à la bordure de tourteaux », tels : Reynard-Lespinasse dans l'*Armorial historique du Diocèse et de l'État d'Avignon*, Paris, 1874, p. 33 (extrait des *Mémoires de la Société française de numismatique et d'archéologie*) ; Duhamel, archiviste départemental de Vaucluse, dans *Arnaud de Via*, à ce prélat neveu du pape ; l'abbé Valla dans le *Guide du voyageur de Villeneuve-lès-Avignon* (Montpellier, 1907, p. 229), au même personnage ;

tourteaux de gueules : — *Armorial* manuscrit de 1604, à Jean XXII (Bibl. nat. de Paris, n° 20, 296, collection Gaignères, p. 547) ; — Massilian (*Op. cit.*) ; — Frizon (*Gallia purpurata*, etc. Paris, 1638, p. 363) à Jean d'Euse de Caraman ; — les continuateurs de Ciacconi ont suivi Frizon au même personnage (t. II, col. 517) ; — Rietstap à « Carmain de Négrepélisse » ;

posés en orle : presque tous les auteurs ;

1. Plusieurs anciens auteurs imités par quelques modernes écrivent Carmain au lieu de Caraman, aujourd'hui chef-lieu de canton de la Haute-Garonne. Négrepélisse (*Nigrum Palatium*) est un chef-lieu de canton du Tarn-et-Garonne.

2. M. le Cte Pasini le dit neveu de Jean XXII, *ex fratre nepos*. L'abbé Verlaque écrit : « Pierre Dueze (frère du pape)... marié en 1273, il donna le jour à Arnaud Dueze, qui acheta le vicomté de Caraman, fut père du cardinal de ce nom et devint, par la suite, la souche d'une des familles qui ont possédé le comté de Foix. » (*Op. cit.* p. 5.) Cette opinion paraît la vraie. Aurait-on donné le nom de Caraman au cardinal s'il n'avait été que le frère de celui qui acquit ce vicomté ? Puis, l'époque où il reçut le chapeau, 1350, est bien éloignée de la date du mariage de Pierre, frère du pape, 1273.

aux 2 et 3 de gueules : — Ciacconi à Jacques d'Euse, le futur pape (t. II, col. 383) et à son neveu Gaucelin de Jean (col. 408) ; — Duchesne à Gaucelin de Jean (t. I, p. 415) ; — Rietstap à « Carmain de Négrepélisse » ;

à deux fasces : — Cavalleriis (*Op. cit.*, p. 198); — *Armorial* ms. de 1604 (*Op. cit.*, p. 547) ; — Ciacconi à Jacques d'Euse, le futur pape, à Gaucelin de Jean et à Jean d'Euse de Caraman (t. II, col. 383, 408 et 517) ; — Frizon à Jean d'Euse de Caraman (p. 363) ; — Duchesne à Jacques de Via (t. I, p. 413) ; — Reynard-Lespinasse (*Op.* et *loc. cit.*) ; — Duhamel et l'abbé Valla à Arnaud de Via (*Op.* et *loc. cit.*); — Rietstap à « Carmain de Négrepélisse » ;

(fasces) d'argent: — Ciacconi à Jacques d'Euse et à Gaucelin de Jean (t. II, col. 383 et 408) ; — Duchesne à Gaucelin de Jean (t. I, p. 415).

Les édifices et les documents contemporains de Jean XXII, subsistant au XVIIIe siècle, ont presque tous disparu sous la Révolution. Cependant si l'on pouvait corroborer l'assertion de Dom Bruno Malvesin, ce serait une garantie qu'il ne nous

Armes de Jean XXII et du cardinal Jacques de Via, sur le mur extérieur de leur chapelle funéraire à la cathédrale d'Avignon.

trompe pas. Or il reste à Avignon une chapelle que Jean XXII fit ajouter à la cathédrale Notre-Dame-des-Doms, et où il fut enseveli, ainsi que son neveu Jacques de Via, mort en 1317. Leurs blasons, de l'époque et parfaitement conservés, sont encore sur le mur extérieur de cette chapelle. Je vous en envoie la photographie (1). L'un est sommé de la tiare, l'autre d'un chapeau. Celui du pape est écartelé et présente bien aux 1 et 4, un lion avec 12 tourteaux en orle ; aux 2 et 3, deux fasces. Au 4e quartier, toutefois, il ne semble pas y avoir plus de 11 tourteaux. Le rétrécissement de la pointe et, par suite, la position du lion en sont la raison. C'est peut-être ce qui a fait dire aux héraldistes d'Avignon « bordure de tourteaux » (1). Le 1er parti du blason de Jacques de Via est conforme aux 1er et 3e quartiers du précédent (2).

Leurs emblèmes sont exactement ceux décrits par D. Malvesin. On peut donc tenir sa version pour vraie quant aux meubles, et la considérer comme la plus vraisemblable quant aux émaux.

BENOIT XII (1334-1342).

« Jacques Fournier,... de Saverdun, au comté de Foix, cistercien », dit M. le chanoine Leuridan (p. 37) ; et il poursuit : « Presque tous les auteurs blasonnent ses armes : *de gueules à l'écu d'argent en abîme.* M. le comte Pasini fait observer très judicieusement que les Fournier portaient : *de gueules au four d'argent* (Rietstap, *Armorial général*, t. I, p. 699) et que la confusion est fort facile entre ce four et un simple écusson. E. de la Villestreux donne ces armoiries fantaisistes : *de sable diapré d'argent à la bordure de gueules.* »

Rietstap, en effet, parle d'une famille Fournier qui porterait les armes *de gueules au four d'argent*, mais avec cette adjonction : *maçonné de sable, au chef d'azur soutenu d'une divise d'or et chargé de trois étoiles de même*, et il place cette famille dans le comté de Toulouse, non dans celui de Foix. Au surplus il ne dit pas que Benoît XII en soit issu, ce que ne prouvent ni M. le chanoine Leuridan ni M. le comte Pasini.

Au contraire, nous lisons de ce pontife dans le *Palais des Papes d'Avignon* par Félix Digonnet (Avignon, Seguin, 1907, p. 97) : « Son père, Guillaume Nouveau, était fournier. (Baluze,

1. La hauteur à laquelle sont placés ces écus, à environ 8 mètres du sol, ne permet pas à un photographe de les mieux réussir même avec un échafaudage, ni à un amateur de les déchiffrer bien distinctement du pied de l'édifice, cause d'indécision sur le nombre des tourteaux et d'erreur sur le nombre des rais aux étoiles dans les armoriaux qui les citent pour appuyer leur description, comme Reynard-Lespinasse.

1. La gravure de Reynard-Lespinasse porte cependant à Jean XXII, 14 tourteaux au 4e quartier comme au 1er (pp. 33 et 131).

2. Ses armes et celles de son frère Arnaud doivent donc se blasonner : *Parti : au 1er, coupé, en chef d'argent au lion d'azur accompagné de 12 tourteaux de gueules posés en orle, en pointe de gueules à 2 fasces d'argent*, qui est d'Euse ; *au second d'azur à la croix d'argent accompagnée de deux étoiles à six rais du même placées en barre, à la bande de gueules chargée de trois coquilles d'or brochant sur le tout*, qui est de Via.

Vitæ Paparum Avenionensium, Paris, 1693, t. I, 197. L'auteur de la première *Vie de Benoît XII* a confondu le nom et le surnom professionnel.) On avait appelé l'enfant : le petit fournier, Jacques Fournier (*Jacobus Furnerii*), et ce nom lui resta. A son couronnement, il prit celui de Benoît XII et ne voulut pour armoiries qu'un écusson simple et nu, *d'argent bordé de pourpre.* (Et non *de gueules à l'écu d'argent en abîme*, comme dans les recueils héraldiques. Voir les clés de voûte des édifices construits par ce pape, notamment dans la tour de la Campane, de la Glacière, etc.) »

M. Duhamel, conservateur des archives départementales de Vaucluse, installées dans une aile du palais des papes, m'a communiqué le dessin, d'autant plus facile à exécuter qu'il est peu compliqué, d'un blason d'une salle qu'il occupe et conforme à ce que décrit M. Digonnet. C'est un écu bordé, timbré d'un sautoir de clés, et non un écu en abîme. Entre les deux, d'ailleurs, la différence n'est pas très grande : dans le second cas on a seulement trop élargi la bordure.

Il s'en suivrait que la version de M. le chanoine Leuridan serait plus fantaisiste que celle du baron de la Villestreux. Le diapré n'est, chez celui-ci, selon une vieille habitude héraldique, que pour remplir le champ de l'écu dépourvu de meuble. On trouve aussi de la sorte l'écu de Benoît XII, dans l'*Armorial des Papes depuis Jésus-Christ jusqu'à Innocent XI, 1676* (ms. de la fin du XVIIe siècle au cabinet des Titres, Bibl. nat., n. 32.419 des volumes reliés, ancien n. 593, p. 211).

Mais sur quoi M. Digonnet s'appuie-t-il pour affirmer que la bordure est *de pourpre* au lieu *de gueules ?* Il faudrait le lui demander, les clés de voûte dont il parle ne devant pas être coloriées.

CLÉMENT VI (1342-1352) et GRÉGOIRE XI (1370-1378).

« Clément VI, écrit M. le comte Pasini (*op. cit.*, 1906, p. 23), était fils de Guillaume, seigneur de Rozières dont les armes sont *d'or à la bande d'azur accostée de six roses de gueules.* » M. le chanoine Leuridan ajoute à cette description que les roses doivent être « *mises en orle* » (p. 16 et 18). En cela il a raison.

M. l'abbé Poulbrière, dans sa dissertation sur *Les Trois Papes Limousins*, s'occupe de leur nom et de leurs armes: « Clément VI et Grégoire XI, dit-il, oncle et neveu, avaient en commun pour nom de baptême *Pierre*, et pour nom de famille *Rogerii*, *Roger*, *Rogier*, *Roggier*... La noble maison dont ils étaient issus avait son château à Maumont, et sa paroisse à *Rosiers*, petit village qui constituait sa plus ancienne seigneurie. » Il prouve que, du moins au temps des papes, le nom patronymique ne doit pas être confondu avec le nom terrien, qu'il n'y a pas eu déformation de mot, comme le pense M. Digonnet (*op.cit.*, p. 195). Les documents latins de l'époque ne le laissent pas supposer : *Guillelmus* ROGERII, *miles*, *dominus de* ROSERIO (1336) ; *Petrus* ROGERII, *dominus de* ROSERIO, *in terra de Malomonte*, etc...

Puis il passe aux armoiries : « D'abord pour celles de la famille, les héraldistes, Andouys compris (cité par Mgr Barbier), n'ont pas deux manières de les donner : D'ARGENT *à la bande d'azur accompagnée de six roses de gueules en orle.* » Il n'en admet pas d'autres pour les deux chefs de l'Église et il apporte ses arguments qu'on peut consulter.

M. le chanoine Leuridan avoue que « Cavalleriis, la Calcographie [1] et E. de la Villestreux donnent » aussi « un champ d'argent ». On doit y joindre Duchesne (*op. cit.*, t. I. p. 416), l'*Armorial des Papes* (pp. 212 et 215) ms. de la fin du XVIIe siècle cité à l'article de Benoît XII, et Reynard-Lespinasse (*op. cit.*, pp. 41, 133 et 136).

La gravure de Ciacconi, à Nicolas de Besse (qu'il écrit, je crois, de Ressa, 3e édit. t. II), cardinal et évêque de Limoges, neveu de Clément VI, marque un petit a pour le champ, tandis que celle de son oncle porte un A majuscule (col. 474) : deuxième exemple d'un emploi arbitraire de ces deux lettres, et ici pour des personnages d'une même famille.

INNOCENT VI (1352-1362).

M. le comte Pasini (*op. cit.*, p. 23) dit à l'article d'Innocent VI : « Les armoiries données par

1. *Chronologia summorum pontificum in qua habentur veræ eorum effigies, etc.* — Rome, s. d. (mais du XVIIIe siècle.), 17 planches gravées éditées par la *Calcographia R. C. A. apud fontem Trevii.* Ces planches reproduisent les portraits des papes avec leurs armoiries.

Ciacconius et copiées par Mgr de Montault (1) sont : *de gueules au lion d'argent traversé par une bande d'azur. Chef de gueules chargé de trois coquilles d'or.* Ce sont les armoiries des Aubert de Bulbon en Limousin. Gigli nous donne un blason *d'argent au chevron d'azur accompagné en chef de deux roses de gueules et en pointe de deux monts de trois coupeaux de sinople l'un sur l'autre.* Mgr Cerri en 1873 (2) démontra que ce Pape descendait des Alberti ou Aliberti seigneurs de Crissol, près Saluces dans le Haut-Dauphiné, et que le nom Aubert (du latin Aubertus) doit être corrigé en Alberti. Ses armes véritables sont : *d'azur à quatre chaînes d'or posées en sautoir et unies en cœur par un annean de même.* Les Alberti de Piémont portent en effet les chaînes d'or au lieu des chaînes d'argent des Alberti de Florence. »

M. le chanoine Leuridan s'est rallié à ce sentiment, et après avoir adopté la même description des armes pour « Innocent VII » (*sic*) à la page 16 de son *Armorial des Papes*, il s'explique ainsi aux pages 37 et 38 : « INNOCENT VI ... Etienne d'Albert, ou mieux Alberti... M. le comte Pasini observe très justement que les armes données par Mgr Barbier de Montault sont celles des Aubert de Bulbon en Limousin : *de gueules au lion d'argent, à la bande du même brochant sur le tout, au chef cousu d'azur chargé de trois coquilles d'argent rangées en fasce* (3). Cependant Rietstap (*Armorial général*, t. I, p. 79) (4), donne la bande d'azur et le chef de gueules soutenu d'une divise d'azur. C'est ainsi que les blasonne la *Calcographie.* Quant à Cavalleriis il indique des armoiries absolument différentes... Quoi qu'il en soit, les travaux de Mgr Cerri sur ce pape démontrent qu'il descendait des Alberti ou Aliberti, seigneurs de Crissol, près de Saluces dans le haut Dauphiné. Ce sont donc les armes de cette famille que nous reproduisons (Voir : Rietstap, *Armorial général*, t. I. p. 25). »

Mgr Cerri, en effet, attribue les armes décrites par le comte Pasini aux Alberti du marquisat de Saluces. Il dit aussi dans sa brochure, que Rodolphe Alberti dut se retirer de Florence à Lucques, en 1239 ; que de là son fils, Jacques Ier, partit en 1262 s'établir à Barge en Piémont, et y devint seigneur de Crissol ; que celui-ci se retira à Cavour vers 1300, laissant son fils aîné à Barge, tandis que Jacques II, son cadet, émigra à Beyssac, en Limousin, et fixa son domicile au village des Monts où il fut père d'Innocent VI. Il ajoute que le pape écartela de six monts le blason aux chaînes, en souvenir des seigneuries de Crissol et autres, situées sur la grosse chaîne de montagne du Saluzzat, appartenant à sa famille.

Les assertions très fermes de Mgr Cerri, du comte Pasini et du chanoine Leuridan, s'écartent de la tradition. Le rang et l'érudition de leurs honorables promoteurs ne permettent pas toutefois de les rejeter sans examen. La discussion qu'elles soulèvent peut se résumer dans ces trois questions : 1° Le blason qu'ils confèrent à Innocent VI, est-il vraiment celui des Alberti de Crissol ? 2° Ceux-ci ont-ils passé en Limousin ? 3° Qu'ils aient ou non émigré, puisque Mgr Cerri lui-même reconnaît que le pape n'a pas vécu en Piémont, est-ce bien là qu'il faut chercher les vestiges de son blason ?

1° Les armes aux chaines d'or ont-elles été portées par les Alberti de Crissol? Si l'on consulte Rietstap auquel M. le chanoine Leuridan nous renvoie, on n'y trouve aucune famille Alberti de Piémont ni de Saluces. De plus M. le baron Manno, commissaire du roi d'Italie auprès de la *Consulta araldica* (1), a précisément édité un ouvrage intitulé : *Il Patrizio subalpino, notizie di Fatto storiche, genealoziche, feudali ed araldiche, dasunte da documenti* (2 vol., Firenze, Civelli, 1906), où, parmi les différentes familles Alberti de Piémont, il décrit ainsi (t. II, p. 25) le blason des Alberti de Saluces : *coupé, au 1, d'azur au soleil d'or naissant de la division ; au second*

1. M. le comte Pasini cite l'*Armorial des Papes* des *Œuvres complètes* de ce prélat. Cf. *Revista del Collegio araldico*, 3e année, 1905, p. 707.

2. « *Innocenzo Papa VII.* [*sic*] Torino. 1873, in-8°. » Le titre complet est celui-ci : *Innocenzo Papa VI, dapprima detto Stefano Aliberti, della famiglia degli Alberti di Salluzzo-Piemonte* per Monsignor Domenico Cerri da Macello. Brochure de 43 pages.

3. M. Leuridan cite l'*Armorial des Papes* de Mgr Barbier paru dans la *Revue de l'Art chrétien* (t. I de 1874, p. 345-370).

4. Rietstap dit « *Aubert de Bulbon* en *Auvergne* et *Limousin.* » Nous verrons plus loin que *Boulbon* est en Provence, diocèse ancien d'Avignon,

1. La *Consulta araldica* est différente du *Collegio araldico;* la première est une société officielle du royaume d'Italie, le second est une société indépendante se ralliant au Vatican.

d'argent à trois roses de gueules boutonnées d'or en fasce; cimier: *une étoile d'or;* devise: *Pulchrior in tenebris.*

2° Quant à l'émigration d'une branche de cette famille en Limousin, j'ai rapporté tout ce que Mgr Cerri en dit. Est-ce suffisant pour conclure qu'il l'a démontrée dans ses travaux? Loin d'abonder dans son sens, M. le baron Manno qui n'ignore pas la brochure de son compatriote, n'y prête qu'une attention dédaigneuse dans une note à l'endroit cité de son ouvrage : « Par une de ses fantaisies habituelles, le bien connu Mgr Dominique Cerri a publié un petit livre fabuleux : Innocent VI, pape, auparavant Étienne Aliberti, de la famille des Alberti de Saluces (1). »

D'un autre côté, d'après les documents sur les Alberti ou Aubert du Limousin (les deux noms s'y rencontrent), on croyait jusqu'ici que les ancêtres d'Innocent VI étaient originaires de cette contrée. Son père et son grand-père présumés, Aymar et Étienne Aubert avaient leur sépulture dans l'église d'Arnac, près de Beyssac. Lui-même, mort dans un âge très avancé, en 1362, était né vers 1280, soit à Pompadour (commune d'Arnac), soit au château des Monts, et il n'est fait nulle part mention de l'aventurier Jacques Alberti, de Saluces, qui lui aurait donné le jour (2).

Puis, pour compléter ces quelques détails généalogiques qui serviront à éclairer et à rectifier le texte de Rietstap, parmi les sept enfants de Guy, frère du pape, « haut et puissant seigneur de Monts », dit un document de 1349, Gauthier, après lui seigneur des Monts, de Beyssac et de Saint-Sernin-la-Volps, n'eut guère moins de rejetons. Guillaume, l'aîné, hérita des seigneuries de son père, augmenta leur nombre en Limousin et acquit aussi en Auvergne les fiefs de Murat et de Monteil-du-Gélat, ce qui transporta la famille au diocèse de Clermont où elle s'éteignit aux environs de l'année 1442. Guy, frère de Guillaume, s'établit dans le diocèse d'Avignon, où il épousa Enemonde de Boulbon qui le fit seigneur de ce lieu et de Thoron. Sa postérité s'éteignit vers 1402. (Cf. Baluze : *op. cit.*, t. I, col. 918; — l'abbé Joseph Nadaud : *Nobiliaire du Diocèse et de la Généralité de Limoges*, p. 121 du t. I, édité par l'abbé Roy-Pierrefite, en 1856; — et surtout M. le chanoine Poulbrière : *Dictionnaire des paroisses du Diocèse de Tulle*, en cours de publication depuis 17 ans, t. I, p. 142-145, article *Beyssac*) (1).

3° Quelle que soit l'origine du Souverain Pontife Innocent VI, il ne semble pas probable qu'il ait porté le blason que Mgr Cerri attribue faussement aux Alberti de Saluces. Aurait-il porté, du moins, l'écu aux six monts que, selon le même écrivain, il aurait ajouté aux chaînes d'or, et que lui octroie pareillement Gigli avec d'autres auteurs? Cavalleriis, en effet (*op. cit.*, pl. 201), a gravé les mêmes emblèmes que Gigli, sans émaux, près du portrait d'Innocent VI, de qui le jésuite Engelgrave dit de son côté « Cujus insignia sex montes » dans son ouvrage intitulé : *Lux evangelica sub velum sacrorum emblematum recondita*, etc. (Cologne, 1655-1659, 4 vol. — Anvers et Cologne, 1656-1657, 2 vol.). Henrion soutiendrait le même fait dans son *Histoire ecclésiastique* (2).

Cette attribution, à Innocent VI, de l'écu aux six monts est une méprise. Elle doit provenir des Italiens chez qui ce pape n'avait pas résidé ni laissé de monuments à ses armes. On ne voyait à Rome que le blason de son petit-neveu, le cardinal Rainulphe Salva de Monteruc, sur sa tombe à l'entrée de l'église de son titre, Sainte-Pudentienne, et ils crurent que ce blason était, en partie au moins, celui du pape, à cause de la parenté des

1. Per una delle solite fantasie il noto Monsignor Domenico Cerri stampò un favoloso libretto : Innocenzo papa VI, etc.

2. Des Alberti, banquiers de Florence, s'étaient cependant installés à Avignon, au temps où la cour romaine y séjourna.

1. On ne sait pas l'époque et le lieu précis de la naissance du pape, bien qu'on s'accorde à dire qu'il vint au monde au XIIIe siècle. J'incline à croire que c'est vers 1280, date admise par quelques uns, et à Pompadour, pour les deux raisons suivantes :

1° En 1357, Guillaume Aubert acquérait déjà des seigneuries. Admettons qu'à cette date il ait au moins 25 ans, il serait né vers 1332. Si Gauthier, son père, l'engendra lui-même à 25 ans, il naquit vers 1307. Donnons 26 ans à Gui, frère du pape, quand il eut Gauthier son deuxième fils, nous arrivons à 1281 comme date de sa naissance. Innocent VI pouvait l'avoir précédé sur cette terre.

2° Dans l'*Inventaire de Pompadour*, rédigé au XVIIe siècle et en cours de publication au *Bulletin des Lettres, Sciences et Arts de la Corrèze*, le frère du pape est cité comme témoin, propriétaire, expert-juge, dans des actes de 1310 à 1320 qui l'appellent « Gui d'Albert, de Pompedors ». Cela lui suppose déjà de l'âge à cette époque et un domicile à Pompadour où il a pu naître, d'autant que le château des Monts, sur Beyssac, qu'il posséda plus tard, semble encore appartenir alors à une autre famille.

2. Cerri, *op. cit.*

deux personnages sommairement indiquée sur l'épitaphe.

Ciacconi (*op. cit.*, t. II, col. 646) décrit ce tombeau et le blason qu'il porte en témoin oculaire : « Scutum gessit bipartitum ad perpendiculum, cujus primus laterculus muricatus in summo duabus stellis aureis, cautherio aureo, sex montibus argenteis, secundus vero laterculus coccineus, ramo aureo impressus. » Pierre Frizon (*op. cit.*, p. 444) parle de même au sujet de ce cardinal. Duchesne (*op. cit.*, t. I, p. 721) ne lui donne que le 1er parti, mais il dit le chevron *d'argent* et le rocher *d'or*. On remarquera que ces auteurs ont ici deux différences avec Gigli et Cavalleriis qui offrent deux roses au lieu d'étoiles et deux monts de trois coupeaux au lieu d'un seul mont à six coupeaux.

Ordinairement, un cardinal parent du pape qui l'a créé, joint à son écu les armes de celui-ci, à moins qu'il ne les porte déjà. Voilà ce qui a pu tromper, car Rainulphe Salva de Monteruc ne devait la pourpre qu'à Urbain VI, troisième successeur à Rome d'Innocent VI, à qui il n'était allié que par sa grand'mère, sœur du pape et femme d'un bourgeois de Donzenac en même temps seigneur de Monteruc. Ses armes sont donc de Monteruc d'abord, et non d'Aubert, puis, en second parti, de la famille de sa mère, sans doute.

Nous en avons la preuve dans le blason de son oncle, Pierre Salva de Monteruc, fils de la même sœur d'Innocent VI et nommé par lui cardinal. Duchesne écrit en effet, à l'article qu'il lui consacre (*op. cit.*, p. 560) : « La sincère affection qu'il porta toujours au Pape Innocent VI, son oncle maternel, fit qu'il partagea l'Escu des Armes de sa Maison avec celles de ce Pape, qui remplirent la partie d'honneur, c'est-à-dire la dextre, et la senestre estoit occupée des siennes, qui sont, *De gueules au chevron d'argent, accompagné de deux estoiles d'or en chef, et d'un rocher de mesme en pointe* ». Ciacconi (col. 534) et Frizon (p. 367) disposent de la même façon l'écu de Pierre Salva, mais la gravure de Ciacconi indique le chevron *d'azur* par un C (= cæruleus) ; les hachures de celle de Frizon n'expriment pas les émaux à en juger par la comparaison des écussons de tout l'ouvrage, et le texte, cette fois, n'y supplée pas. Quelles sont, au surplus, les armes du 1er parti de l'écu de ce cardinal, c'est-à-dire celles de son oncle Innocent VI ? C'est ce qui me reste à élucider.

J'ai insinué dans ma troisième question qu'il semblait plus naturel de chercher les traces du blason d'Innocent VI là ou le pape avait passé sa vie plutôt qu'ailleurs.

Le centre de la France qui le vit naître et le midi où il mourut, sont bien parmi les principales contrées qu'il ait habitées. Or là, à défaut des sceaux du pape et de sa famille, recueillis et publiés en 1886 par MM. de Bosredon et Rupin dans leur *Sigillographie du Bas-Limousin* (nos 742, 745 et 775, p. 514 et 539), sceaux dont les armoiries sont frustes, on conserve encore au moins quatre écussons identiques de l'époque d'Innocent VI et qui ne peuvent être que de lui. Les voici par ordre chronologique approximatif.

Le plus ancien est à l'une des deux clés de voûte de la plus importante salle de la tour Saint-

Armes d'Innocent VI à la clé du dais de son tombeau.

Laurent, ou du Vestiaire, appuyée contre la grande chapelle du palais des papes à Avignon, tour construite sur l'ordre d'Innocent VI, de 1353 à 1357 (Cf. F. Digonnet, *op. cit.*, p. 279 à 286). Les deux suivants sont, l'un à la clé de voûte du sanctuaire, l'autre à la clé de voûte précédente de l'église de Beyssac, voisine de la demeure où s'écoula l'enfance du futur pape. J'ai visité plusieurs fois cette église, monument historique attribué à Innocent VI par la tradition, tradition confirmée par les blasons précités et par le caractère du style de l'église qui accuse la seconde moitié du XIVe siècle. Le dernier écusson, dont

je vous envoie la photographie, est à la clé du dais du « merveilleux (1) » mausolée du Souverain Pontife. Ce tombeau, mutilé sous la Révolution,

Tombeau d'Innocent VI à Villeneuve-lès-Avignon.

était autrefois à la chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, aujourd'hui en ruines. On le transféra, en 1835, à la chapelle de l'hôpital de cette commune. D'un travail considérable, il ne fut terminé que vers 1371, neuf ans après la mort de celui dont il reçut alors la précieuse dépouille.

Nos quatre écussons présentent tous un lion rampant, une cotice brochant et un chef chargé de trois coquilles rangées en fasce. Le premier est sommé d'un sautoir de clés. Les deux de Beyssac sont timbrés de la tiare ; ils offrent, en plus, celui du sanctuaire un sautoir de clés dans le chef même au-dessus des coquilles, l'autre deux sautoirs de clés posés en fasce à la même place. Ce dernier est accosté par deux sautoirs de clés, à droite et à gauche. Le quatrième est placé sur deux clés en sautoir.

Sculptés, aucun d'eux ne porte d'émaux. Leurs emblèmes comme leur authenticité, au moins, sont hors de doute. Il n'en est pas de même de la description que l'on en fait, car on compte trois principales versions.

Ciacconi est, je crois, le propagateur de l'une d'elles. A la promotion d'Etienne Aubert au cardinalat (t. II, col. 495), au même devenu pape (col. 522), à son neveu le cardinal Audoin Aubert, fils de Guy (col. 522), à son petit neveu Etienne Aubert, fils de Gauthier (col. 543), au 1er parti de l'écu de Pierre Salva de Monteruc (col. 534), ses blasons se lisent ordinairement : *De gueules* (R= rubeus) *au lion d'argent* (a= argentum ?), *à la bande d'azur* (C= cæruleus) *brochant sur le tout ; au chef de gueules* (R), *soutenu d'une divise d'azur* (C) *et chargé de trois coquilles d'argent* (a) *rangées en fasce.*

1. L'abbé Valla, *op. cit.*, pp. 184 et 301. « Sur un soubassement carré, — ajoute-t-il — (largeur : 1m,70 ; longueur : 3m,25 ; hauteur : 1m,10) s'élève en retrait (0m,35) le tombeau, tout en pierre de Pernes, sur lequel repose, comme sur un lit, la statue du Pontife, en marbre, dit-on. La tombe proprement dite (longueur : 2m,75 ; largeur : 1m,20 ; hauteur : 1m,15) est renfermée entre huit piliers partant du soubassement et qui soutiennent, à une élévation de deux mètres, une voûte surmontée d'une quantité de pyramides, toutes chargées de feuillage et entremêlées de petites statuettes dans les arceaux.

« Ces piliers portaient autrefois, extérieurement, à mi-chemin de leur hauteur, sur des socles admirablement ciselés, les statues des douze apôtres — aujourd'hui disparues — surmontées de riches dais et avaient, pour principal et presqu'unique ornement, une guirlande de lierre : symbole touchant et discret de l'attachement des Chartreux pour leur fondateur.

« Le monument entier a environ neuf mètres de haut, de la base à la pointe de la dernière pyramide.

« Je le considère en répétant le mot de Prosper Mérimée : « Rien » de plus svelte, de plus gracieux, de plus riche que ce dais de » pierre », et en lui accordant, dans ma pensée, une supériorité incontestable sur celui de Jean XXII (cathédrale d'Avignon), au double point de vue de l'élégance et de la correction du dessin.

« Il est regrettable qu'en le plaçant à l'hôpital on ne l'ait pas restauré avec plus de goût ». Autrefois il y avait aussi une rangée de statues sur le soubassement autour de la tombe, entre les piliers.

Les lettres ne sont pas toutes dans chaque écusson ; celles qui manquent à l'un se complètent par celles d'un autre. Au blason de Pierre Salva, à cause de sa forme ovale et de sa division, les coquilles mal ordonnées sont posées 1 et 2.

La *Calcographie* (*op. cit.*) à Innocent VI, Rietstap aux « Aubert de Bulbon », Grandmaison à Aubert en Auvergne (*Dictionnaire héraldique* dans la *Nouvelle Encyclopédie théologique de Migne*, Paris, 1852, col. 522), ont admis la version adoptée par Ciacconi. Elle se trouve également indiquée par les hachures conventionnelles, dans un cartouche style Louis XIV, sur un ancien plan de la chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, fondation d'Innocent VI. Pierre Frizon donne la même figure sans émaux à ce pape (p. 73), à Audoin et Etienne Aubert (p. 363 et 370), à Pierre Salva (p. 367).

Cette figure présente une particularité que je n'ai pas signalée dans les quatre écussons du XIVe siècle : une divise (*d'azur*) entre le chef et le champ. Y existe-t-elle ?

Il semble que les auteurs qui l'acceptent n'ont pas vu de modèles originaux et qu'elle provient de quelque dessin fautif ou mal compris qui leur aurait été envoyé. Une divise n'est pas une *pièce* ou *meuble* de l'écu, c'est une *partition* de son champ : par conséquent dans la sculpture, elle devrait être non pas en relief comme une pièce, mais de même niveau que le reste du champ entre deux traits en relief qui la séparent du chef et de la partie inférieure. Or les originaux ne présentant qu'un relief, que celui-ci soit plus ou moins large, il doit être considéré non comme divise mais comme simple trait de séparation nécessaire entre le chef et le reste. Ainsi paraît le vouloir la tradition, ainsi paraissent le comprendre les héraldistes d'Avignon, malgré, ou mieux, à cause de ce qu'ils ont sous les yeux.

De là une deuxième version qui se formule : *De gueules au lion d'or, à la bande d'azur brochant sur le tout ; au chef d'argent chargé de trois coquilles de gueules rangées en fasce.* Elle est patronnée par Reynard-Lespinasse (*op. cit.*, p. 43), M. Digonnet, décrivant la clé de voûte de la tour Saint-Laurent (*op. cit.*, p. 284), et l'abbé de Massilian, qui cependant omet la couleur des coquilles (*op. cit.*). Un écusson peint sur un manuscrit du XVIIe siècle lui est conforme (*Statuts des Arbalétriers d'Avignon*, à la bibliothèque de Carpentras, n° 890, fol. 4). A ces sources avignonnaises il faut joindre le *Grand Armorial des Papes* du baron de la Villestreux.

Ici, donc, non seulement la divise disparaît, mais les émaux varient un peu : ils sont intervertis au chef, et le lion se montre *d'or* au lieu *d'argent*. Les renversements fautifs ne sont pas rares en blason, nous en avons vu un exemple à l'article de Jean XXII. Puis, est-ce bien sûr que Ciacconi, qui a pu induire en erreur les autres tenants de sa version, ait voulu dire que le lion, voire même les coquilles, étaient *d'argent* plutôt que *d'or*, bien que marqués d'un petit a ? C'est à cette occasion que nous apporterons une dernière preuve démontrant que les deux lettres A et a n'ont pas chez lui un sens déterminé. Sans aller la chercher bien loin, il suffit de revenir à Rainulphe Salva de Monteruc, où le texte dit clairement « sex montibus argenteis », quoique la figure porte non moins clairement un grand A au mont de six coupeaux. Malheureusement le texte explique rarement les gravures.

L'absence de la divise a déjà été expliquée. Il ne resterait comme divergence certaine que la transposition des émaux au chef. De quel côté est l'erreur ?

L'abbé Roy-Pierrefitte (*op. cit.*, p. 122) dans ses additions à Nadaud met en note : « Les armoiries que l'on voyait sur les bâtiments de la chartreuse d'Avignon (c'est-à-dire les armoiries mêmes du Saint-Père), sont *de gueules au lion d'or rampant, à une cotice d'azur brochant sur le tout ; au chef cousu de gueules chargé de trois coquilles d'or posées en fasce.* » Voilà l'énoncé de la troisième version. L'ont admise entr'autres : Duchesne, aux neveux d'Innocent VI, les cardinaux Audoin et Etienne Aubert (*op. cit.*, pp. 551 et 574) ; *l'Armorial des Papes depuis Jésus-Christ jusqu'à Innocent XI* (1676 — *op. cit.*, p. 213), et l'abbé Valla (*op. cit.*, p. 181). Une gravure des Bollandistes représente un blason qui lui est conforme, avec le tombeau du pape, d'après un dessin qui leur fut envoyé en 1683 par un chartreux de Villeneuve, Dom Maren (1). Nous avons

1. *Acta Sanctorum*, t. XIII, *Propylæum Maii*, p. 90**. — Le blason est trop petit, toutefois, pour qu'on ait pu indiquer l'émail

vu que Mgr Barbier de Montault, cité par M. Pasini, l'a adoptée dans ses *Œuvres complètes* (1) à la suite sans doute des observations de M. le chanoine Poulbrière qui rappelait le texte de l'abbé Roy-Pierrefite. Il faut dire cependant que celui-ci est le seul qui emploie le terme *cotice* au lieu de *bande* ou de *barre* (2). Les écus des clés de voûte ne lui donnent pas tort, et une bande dans toute sa largeur régulière masquerait trop le lion.

Sa version nous ramène donc au chef *de gueules*. Est-elle la vraie? Sans oser l'affirmer, constatons que le plus grand nombre des auteurs adoptent le *chef de gueules*. Cet argument n'est pas d'une valeur décisive, les uns ayant pu copier les autres. Mais leur opinion est fortifiée par les écussons de Beyssac qui portent au-dessus des coquilles les clés papales en sautoir. Or tout le monde sait que le champ du blason de l'Eglise romaine sur lequel reposent les clés, est *de gueules*. Toutefois, ici encore, un doute surgit. N'y a-t-il pas un petit relief entre les clés et les coquilles? A distance je n'oserais me prononcer. Ni mon attention ne s'est arrêtée à ce détail quand j'en avais le loisir, ni la demi-obscurité de l'édifice ne permettrait peut-être de s'en rendre parfaitement compte sans éclairage spécial.

S'il existe, il est bien faible. Le chef *divisé* y serait alors incontestable, mais ne répondrait pas à la description qu'en font ses partisans : on devrait le dire *coupé*, et, en tout cas, il ne prouverait en rien que le chef propre de l'écu d'Innocent VI ne soit *de gueules*. On aurait simplement voulu en séparer les armes de l'Église romaine, ainsi que cela se pratique d'ordinaire quand on unit dans un même blason plusieurs armoiries ayant ou non leur champ du même émail.

C'est pourquoi, jusqu'à meilleure information, je blasonnerai l'écu de la famille Aubert des Monts et du Souverain Pontife qui en fut la gloire :

De gueules au lion d'or, à la cotice d'azur brochant sur le tout; au chef cousu du premier chargé de trois coquilles du second — alias : *au chef d'argent chargé de trois coquilles de gueules — rangées en fasce.*

Veuillez agréer, Monsieur le Rédacteur, l'assurance de mon profond respect.

UN ABONNÉ.

Roubaix, 14, rue des Arts, le 18 mars 1908.

Monsieur L. Cloquet,
Rédacteur de la *Revue de l'Art chrétien.*

Je ne veux pas tarder, même d'un courrier, à vous remercier de la communication si courtoise de l'article consacré par « Un abonné » à l'*Armorial des Papes*. En présentant à vos lecteurs mon très modeste travail, votre bienveillance excessive à mon égard l'avait qualifié de « définitif ». Votre correspondant proteste contre ce jugement. Cher Monsieur Cloquet, retirez donc purement et simplement le qualificatif incriminé, contre lequel, moi-même, j'avais en quelque sorte protesté à l'avance par le titre « *Étude* » donné à mon armorial.

Toute « étude » suppose des corrections, des modifications, en un mot, des perfectionnements. Qu'ils soient apportés par la lettre de l' « abonné », je veux être des premiers à l'espérer. Aussi je me promets bien d'étudier et de peser impartialement les arguments invoqués à l'appui de ses affirmations. Mais sa longue lettre où s'enchevêtrent les détails et les citations (parmi lesquelles il faut beaucoup d'attention pour distribuer à chaque auteur ce qui lui revient en propre et faire sa stricte part de responsabilité), est, vous avez pu le constater, d'une lecture difficile, un peu confuse et parfois légèrement incorrecte. Je ne puis donc, sous peine de retarder la publication du fascicule de votre Revue, vous dire, dès maintenant, ce qu'il y aura à prendre ou à laisser des nombreuses affirmations qu'elle contient. Il faudra contrôler tout cela avant de prendre parti, et ce travail de contrôle est toujours, vous le savez, fort long et fort minutieux, surtout en pareille matière, car le blason des papes est un véritable dédale de questions très controversées et fort peu claires. Si votre « abonné », pour les quelques armoiries qu'il étudie, réussit à apporter un peu de lumière ou de certitude, il aura acquis des droits sérieux à la reconnaissance des érudits et je l'en féliciterai sincèrement.

Vous me permettrez, Monsieur le Rédacteur, de vous faire part, en temps utile, du résultat de cette nouvelle étude.

Veuillez agréer, Monsieur le Rédacteur, avec mes remerciements, l'expression de mes meilleurs sentiments.

TH. LEURIDAN.

---

des emblèmes; mais le champ et le chef sont bien de gueules, sans divise.

1. Sauf le lion qu'il a laissé *d'argent*. Sa première version, dans la *Revue de l'Art chrétien*, était tirée du P. Michel Gorgeu *(op. cit.)*, qui cependant met la bande *d'azur*.

2. Duchesne, à Audoin Aubert, et l'abbé Valla disent *barre*, mais la gravure même de Duchesne dément son texte.

Encore un mot sur le linteau de Vézelay.

L'INTÉRESSANTE discussion sur le portail de Vézelay se poursuit, entre nos collaborateurs. La parole est aujourd'hui à M. G. Sanoner.

Paris, mai 1908.

Monsieur et cher Rédacteur,

J'ai lu avec le plus vif intérêt l'article de Monsieur Mayeur publié dans le numéro de mars de la *Revue de l'Art Chrétien* et puisque l'auteur a bien voulu citer mon nom, il me permettra de discuter.

Pour le tympan je suis absolument d'accord avec Monsieur Mayeur ; j'ai d'ailleurs toujours vu dans cette partie du portail de Vézelay la mission et la prédication des Apôtres. Mais en ce qui concerne le linteau, je ne puis admettre la nouvelle interprétation. En effet, à mon avis :

1° Le personnage voisin de S. Pierre ne peut guère représenter l'Église, car A/ dans toute la statuaire des portes romanes bourguignonnes, je n'ai jamais trouvé l'Église personnifiée. B/ En Allemagne, en Angleterre, dans l'Ile-de-France, partout où se rencontre cette figure, elle présente un type aux attributs bien définis, calice, croix triomphale, etc.: si ces emblèmes avaient existé ici, ils auraient certainement, malgré les mutilations, laissé quelques vestiges. C/ Il n'est guère dans le génie des imagiers de réunir en une même scène un personnage concret, comme S. Pierre et une figure abstraite, comme l'Église.

2° Ces deux figures n'ont pas la pose appropriée au rôle que leur attribue Monsieur Mayeur : A/ un des guerriers voisins présente son épée à la prétendue Église : le geste est déjà singulier. B/ Les deux personnages ne paraissent pas plus prêcher la foule qui les entoure, que celle-ci ne paraît les écouter ; tous ces petits hommes se combattent, se démènent, se contournent en postures bizarres : s'ils écoutent ainsi la prédication de l'Apôtre, c'était un bien mauvais exemple à donner aux fidèles trop turbulents déjà de Vézelay, qui venaient à l'abbaye entendre la parole de Dieu.

3° Sur l'autre côté du linteau, si les personnages représentaient les diverses fausses religions, non seulement l'artiste eût représenté des prêtres, montré des sacrifices, donné à ses figures des costumes ou des attributs distinctifs (comme il l'a fait dans les compartiments du tympan ou dans l'autre moitié du linteau), mais encore il aurait nettement séparé chacun des groupes selon la religion qu'il eût représentée. Or, rien de semblable : il saute au contraire aux yeux que tous ces petits hommes qui se dirigent processionnellement dans le même sens et d'une allure égale vers la figure adossée au linteau, ont entre eux un lien étroit et sont les acteurs d'une scène unique. De même, sur la partie droite du linteau, on voit deux groupes assez nets : le premier, le plus près de S. Pierre, composé de guerriers armés à l'occidentale, se dirige en combattant vers le second, plus disparate, mais où bien des détails (en dehors même des trois Conmains dont l'identité est indiscutable) indiquent des races étrangères ou fabuleuses.

4° Enfin si les sujets iconographiques des portails offrent en général une certaine unité, il est très rare qu'ils présentent des répétitions. Or dans l'hypothèse de Monsieur Mayeur, le linteau ne ferait guère que reproduire le thème des compartiments du tympan. Dans mon système, au contraire, les deux tableaux se complètent sans se répéter : au centre, la mission apostolique, l'ordre d'évangéliser toutes les nations : cette mission peut être remplie de deux manières : par la parole, c'est le sujet des compartiments, — et par l'épée, c'est le sujet du linteau.

Ces raisons ébranlent, ce me semble, la thèse de Monsieur Mayeur ; voyons maintenant les arguments qu'il oppose à mon interprétation :

A/ La date de la construction : J'ai indiqué celle qui paraît la plus probable d'après l'histoire de l'abbaye, celle qui d'ailleurs a été adoptée à quelques années près, par la plupart des archéologues qui se sont occupés de Vézelay, notamment par Viollet-le-Duc, qui a consacré à ce monument plusieurs années de sa vie. — Monsieur Mayeur n'indique pas de raison bien nette pour motiver un changement de date.

B/ Mais admettons même que la construction soit antérieure à la seconde croisade : ceci n'infirmerait en rien notre interprétation. Nous ne prétendons pas en effet que l'imagier ait voulu représenter le fait concret et précis de la croisade prêchée par S. Bernard, mais bien l'idée générale de croisade. Pendant tout le XIIe siècle en effet, comment se présentait le plus naturellement à l'esprit populaire l'idée de la lutte contre l'infidèle, de la propagande chrétienne ? Sous la forme de la croisade. Ce que les Apôtres avaient fait par la parole pacifique, les Occidentaux du Moyen-Age voulaient le réaliser par la force des armes. — Dès lors, que la construction ait été antérieure ou postérieure à 1147, peu importe ! dans le second cas même, point n'était besoin de figurer Louis VII, ni St Bernard (il eût d'ailleurs été malséant de portraiturer sur une façade celui qui prétendait bannir des églises les figures sculptées) : au contraire, il fallait rester dans les généralités ; montrer d'une part les gens paisibles qui sans se croiser, contribuent à la croisade par leurs modestes offrandes, d'autre part la foule anonyme des croisés combattant ; et du côté des infidèles, réunir non seulement les peuples qu'avaient vaincus Godefroy de Bouillon, mais toutes ces races mystérieuses, ces pygmées, ces Conmains velus aux oreilles énormes, que la tradition plaçait sur le chemin de Babylone et qui par conséquent pouvaient devenir les adversaires éventuels d'une croisade quelconque.

De même qu'au tympan est figurée d'après Monsieur Mayeur lui-même la mission des Apôtres en général, et non la prédication spéciale de St Thomas ou de St Jac-

ques, de même au linteau se présente la mission des Croisés en général, et non celle des acteurs de telle ou telle croisade. — La correspondance entre les diverses parties de l'œuvre est ainsi harmonieuse et complète

Peut-être dans mon article de 1904 quelques expressions insuffisamment pesées avaient-elles pu faire croire à Monsieur Mayeur que je voyais à Vézelay le tableau de la seconde croisade : je le remercie sincèrement de m'avoir fourni l'occasion de rectifier cette inexactitude involontaire.

Et je vous prie d'agréer, Monsieur et cher Rédacteur, avec mes excuses pour cette trop longue lettre, mes bien sincères hommages.

Votre dévoué,

G. SANONER.

Sur le symbolisme du soleil et de la lune.

Nancy, mai 1908.

PLUS les traditions de la symbolique chrétienne s'altèrent, plus, ce me semble, il convient de fixer des principes exacts et précis. Je ne puis que m'associer aux observations, très claires et très justes, dont M. Cloquet a fait suivre la lettre de M. le chanoine Ply sur la signification du soleil et de la lune dans la scène de la Crucifixion. Pourtant il me paraît nécessaire de faire, en outre, des réserves sur d'autres sens symboliques attribués, dans la même communication, aux deux astres majeurs qui éclairent, l'un les jours, l'autre les nuits.

M. Ply voit dans le soleil « l'image et le symbole de Dieu » et l' « image du Christ » ; je ne me rends pas bien compte de la distinction qu'il peut y avoir ici entre un symbole et une image ; le soleil est surtout le symbole du Christ *(Oriens ex alto, Lux mundi, Sol justitiæ)* ; certains textes liturgiques permettent, je crois, de l'attribuer à Dieu le Père, au Saint-Esprit et à la sainte Trinité. — M. Ply y voit aussi : « l'image et le symbole » de la Justice de Dieu, de son Eternité et de sa Véracité ; l'image « de la sainteté, du sacerdoce et de la royauté, de la Charité et de la Vérité qui éclaire le monde. » Cela est moins connu et devrait être appuyé, tout au moins, sur des références. De plus, l'auteur y trouve « l'image... de la Sainte Vierge », ce qui me paraît tout à fait erroné.

Je sais bien que l'on rapporte à la Vierge (et aussi à l'Église) les paroles du Cantique des Cantiques (VI, 9) *Electa ut sol* et la vision apocalyptique de la *Mulier amicta sole* (Apoc., XII, 1) ; cependant, briller comme le soleil, l'avoir pour vêtement, ce n'est pas être le soleil.

Quant à la lune, M. Ply a raison de dire qu'elle symbolise la Sainte Vierge et l'Église : aucun doute ne saurait exister à cet égard ; cependant il aurait dû montrer comment, suivant lui, elle symboliserait « l'Inconstance et la Mortalité humaines » ; il a absolument tort de contester qu'elle représente aussi l'Ancien-Testament. La lune était si bien, aux yeux des chrétiens, l'emblème de la Synagogue, que, encore au XVIe siècle, on rencontre de nombreuses figurations où un croissant décore la tiare du Grand-Prêtre. On pourrant ajouter que le croissant était aussi, comme il l'est encore, le symbole de la religion de Mahomet et que les chrétiens du moyen-âge, confondant les Sarrasins et les païens, étendirent ce symbole à toute la Gentilité non éclairée par l'Évangile : les preuves abondent ; toutefois, ce n'est pas dans une simple lettre qu'il convient de les exposer.

Pour en revenir au point principal que j'ai tenu à relever, on peut placer le soleil parmi les attributs de la Vierge à cause des textes bibliques cités plus haut ; mais il doit être absolument interdit d'en faire le symbole ou l'image de la Mère de Celui qui est le soleil éternel, la vraie lumière.

Léon GERMAIN DE MAIDY.

Travaux des Sociétés savantes.

Société Nationale des Antiquaires de France. — *Séance du 1 avril 1908.* — M. Monceaux communique plusieurs bulles de plomb trouvées à Carthage par le R. P. Delattre, les unes non estampillées et les autres portant une effigie de la Vierge et le nom d'un magister militaire.

Séance du 8 avril. — M. le Cte Costa de Beauregard communique des spécimens de petits bronzes antiques de Sicile provenant de chaînes-ceintures du XVIe siècle.

Séance du 15 avril. — M. G. Esqinas communique une notice sur les marques des drapiers flamands des XIIIe XIVe siècles.

M. F. de Mély communique deux croix de pierre de Bologne portant des signatures d'artistes et une date du XIIe siècle.

M. P. Monceaux communique la description de la basilique de Tarissa près Osbarka récemment relevée par M. le lieutenant Duporcq qui présente un plan exceptionnel.

Mr Povian communique une statuette de bronze présumée antique.

M. H. de Villefosse communique la description de trois bulles de plomb recueillies à Carthage par le R. P. Delattre.

Séance du 22 avril. — M. Bruston lit un mémoire sur des papyrus judéo-araméens récemment découverts en Égypte qui font connaître l'existence d'un temple juif à Éléphantine à la fin du Ve siècle avant Jésus-Christ.

M. Roche fait une communication sur huit statues en terre cuite qui se trouvent dans l'église de Verteuil (Charente) et faisaient autrefois partie d'un groupe du Saint-Sépulcre.

M. Golouber examine les différentes interprétations qui ont été données au sujet représenté dans un tableau du Giorgione conservé au palais Giovanelli, à Venise.

M. Demaison présente quelques observations sur des fragments d'une épitaphe encastrée dans un pilier de l'église de Saint-Remy de Reims qu'il rapproche de l'épitaphe d'Adson, abbé de Saint-Basle et qui paraît être du même auteur.

Séance du 29 april. — M. Pasquier, communique des renseignements sur la sculpture des retables du XVIIe siècle.

M. le comte de Loisne donne lecture d'une notice sur une tombe de chevalier existant autrefois à Saint-Vaast d'Arras et signée du tombier Denis en 1213.

M. L. Mirot communique la photographie d'un épi de toiture en grès de Saint-Vernain (Nièvre) du XVIIe siècle.

Séance du 6 mai. — M. P. Monceaux commente une série d'inscriptions relatives aux Martyrs découverts par le R. P. Delattre dans les ruines de la basilique de Mursfa à Carthage.

Séance du 13 mai. — M. J. Maurice communique une étude sur les ateliers monétaires de Cyzique et de Carthage qui ont été parfois confondus.

Séance du 20 mai. — M. F. de Mély fait hommage de son mémoire sur l'inscription de l'autel d'Avenas, où il voit un chronogramme donnant la date de 1180.

M. Enlart communique et commente trois bijoux à inscription des XIVe et XVe siècles de la collection de M. J. Dubrulle, à Lille.

M. le comte de Loisne lit une note sur le tombeau de Hue Valois conservé au musée d'Arras et orné d'un bas-relief du Christ juge.

M. le baron de Baye fait part d'un mémoire sur les bas-reliefs de l'église Saint-Michel de Kief figurant les saints Georges, Théodore et Démétrius.

M. Héron de Villefosse communique et commente les photographies que lui a adressées M. J. Berthelé d'une statue antique de magistrat municipal découverte à Montagnac (Hérault).

M. P. Monceaux communique trois bulles de plomb byzantines à Carthage par le R. P. Delattre.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 3 avril 1908.* — M. Léon Dorez, montre la photographie d'un tableau de Botticelli représentant un professeur de médecine, Lorenzo Lorenzi, dit Lorenzano, qui, après avoir fait œuvre de précurseur en mettant en lumière les œuvres des médecins grecs, se jeta dans un puits en juin 1502.

M. Dorez essaye d'établir que le portrait a dû être exécuté entre 1495 et 1500.

Séance du 10 avril. — M. Collignon donne lecture d'un travail de M. Radet, sur « l'Invention du type archaïque de la Niké volante ou Victoire volante ».

Séance du 15 avril. — M. Merlin donne des renseignements complémentaires au sujet de la découverte faite en Tunisie par des pêcheurs d'éponges à 7 kilomètres du rivage et par un fond de 40 mètres, de colonnes de marbre, de statues de bronze, d'une statue d'un adolescent d'une superbe facture.

M. Mispoulet communique une étude très documentée sur la répartition des ateliers monétaires de l'empire romain entre les divers diocèses sous le règne de Dioclétien.

Séance du 1 mai. — M. P. Manceaux annonce la découverte faite à Lamiggiga, près de Batna, dans l'abside d'une petite église, de la mosaïque tombale d'un évêque appelé Argentus. Il s'agit probablement de l'évêque de Lamiggiga de ce nom, qui vivait au temps de saint Augustin et qui figure dans le procès verbal de la conférence de Carthage de 411.

Séance du 8 mai. — M. H. Omont fait part à ses collègues de l'acquisition, faite pour la Bibliothèque Nationale, de 272 manuscrits relatifs à l'histoire de France du Xe au XVIIIe siècle et provenant de la célèbre bibliothèque de sir Thomas Philipps.

Société des Antiquaires de Picardie; 1907, janvier à juillet inclus. — Les tableaux de la confrérie du Puy-Notre-Dame, jadis conservés à l'évêché d'Amiens, ont été transférés au Musée de Picardie, depuis l'abandon du palais épiscopal à la suite de la loi de séparation. Une sculpture sur bois représentant un Christ qui décorait autrefois la façade de l'ancien *moulin du Crucifix* à Amiens a été offert pour le même musée de la part de M. L. Crignon.

Grâce à un crédit spécial de la Société, le chœur de la très intéressante église de Saint-Riquier, près Abbeville, va être l'objet de fouilles que dirigera M. G. Durand, à qui l'on doit la savante monographie de la cathédrale d'Amiens.

M. Schytte retrace de façon sommaire l'histoire de l'abbaye du Gard, près Vicpuigny (Somme) qu'ont dû abandonner les religieuses Chartreuses, et fait passer sous les yeux de ses collègues de belles photographies des sculptures intéressantes sur pierre et bois qui s'y trouvaient.

Des recherches effectuées par M. Am. Boinet sur les croix qui se dressaient nombreuses par les places et rues d'Amiens, il résulte que les plus belles étaient celles dites, des Jacobins, du Pont-de-Croix et surtout de la place Belle-Croix, aujourd'hui place Gambetta. La banlieue d'Amiens avait aussi des calvaires qui souvent en marquaient la limite.

Dans l'étude qu'a consacrée M. A. de Francqueville aux *moulins de Picardie* se remarquent la description et la reproduction de charmants moulins empruntés aux sculptures des stalles et des clôtures du chœur de la cathédrale d'Amiens (1).

M. Beaurain relève sur une pierre provenant de l'ancienne église de Beaucamps-le-Vieux (Somme) une crucifixion, qui, bien que mutilée, reste intéressante et d'un beau caractère. Le Christ, non point abandonné ou rigide, mais hanché, contourné, a la tête inclinée et attentive à la prière. Une dame et un chevalier sont agenouillés à ses pieds. Aux quatre coins sont les figures symboliques des Evangélistes, dans des cartouches circulaires. Ce travail date du seizième siècle.

Telles sont les plus importantes contributions à l'étude de l'art chrétien qui peuvent être signalées dans les deux premiers bulletins de 1907. Il ne faut pas oublier d'y joindre la publication des fascicules de la *Picardie historique et monumentale*, où canton par canton, sont décrits et analysés les monuments picards anciens, parmi lesquels nombre d'églises. Enfin *l'album archéologique* reproduit les œuvres dues aux peintres de l'école picarde qui ont figuré à l'exposition des Primitifs.

Comité des travaux historiques. — La 2e livraison de 1907 du *Bulletin archéologique* contient une notice de M. P. Brune sur une fort belle lame de cuivre votive conservée au musée historique de Bâle (Suisse), où l'on voit agenouillés devant une *pieta* Philippe-le-Bon et le jeune comte de Charolais, ainsi que la duchesse Isabelle. C'est une belle gravure exécutée d'un trait pur et hardi, et que rehaussent des pâtes coloriées. On est frappé de la ressemblance de cette plaque avec celle de Ste-Gertrude de Nivelles et de St-Brice de Tournai ; nous la prenons pour une œuvre flamande.

M. le chanoine Métais consacre un article à l'abbatiale de N.-D. de Josaphat (Eure-et-Loire), construite dans la seconde moitié du XIIe siècle, consacrée en 1169 et disparue après diverses péripéties. Des fouilles exécutées en 1905 ont remis au jour les substructions de l'église, dont M. Métais a restitué le plan complet, comprenant le chevet du XIIe siècle avec déambulatoire et trois absidioles rayonnantes séparées (dont deux

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, liv. de mars, 1908, p. 135, *bibliographie*.

quadrangulaires et deux orientées dans les croisillons du transept), un croisillon et une nef unique. On constate la déviation de l'axe du chœur, que M. Métais s'incline à considérer comme intentionnel.

Le premier but des fouilles avait été de retrouver les tombeaux des évêques de Chartres qui avaient, au XIIe siècle, choisi l'église de Josaphat pour leur sépulture. On exhuma la statue couchée et décapitée de Lucie de Lèves, dont les pieds posent sur une chimère, celle d'un personnage ecclésiastique au chevet de laquelle deux anges soutiennent l'âme du défunt enveloppée dans les plis d'une draperie, et deux autres gisants, dont la tête repose sur un coussin soutenu par des anges, et surtout le merveilleux sarcophage de Jean de Salisbury, dont le moulage est au Trocadéro.

M. F. Villepelet publie l'inventaire du riche mobilier d'Estève Thibaut, bourgeois de Périgueux, en 1428.

Le récent livre de M. Rivoira met à l'ordre du jour l'influence expansive des maîtres cosmaques. M. E. Bonnet étudie l'influence lombarde aux environs de Montpellier, à l'Est de l'Hérault. Arcatures et bandes murales, dents de scie, marqueteries décoratives, extrados non concentriques, chapiteaux à treillage, s'y voient abondamment dans des édifices comme Saint-Guilhem-le-Désert, Saint-Martin-de-Londres, Saint-Étienne de Puissalicon, massés près de Montpellier, où affluèrent jadis des traficants lombards.

L. C.

Congrès des sociétés savantes de Paris et des Départements. — Le mardi 21 avril s'est ouvert, à la Sorbonne, le quarante-sixième Congrès des Sociétés savantes de Paris et des départements. Voici le sujet des principaux travaux qui ont été présentés dans la section d'archéologie :

M. l'abbé Chaillan lit un mémoire sur un couvercle de sarcophage jadis conservé dans la chapelle Notre-Dame de Vallauris (Var), aujourd'hui au musée de Draguignan, et sur un fragment de sarcophage conservé dans la crypte des Saintes-Maries-de-la-Mer, en Camargue. Ces deux monuments paraissent remonter au IIe siècle.

M. le secrétaire donne lecture d'un catalogue, dressé par M. A. Houlé, des pièces de verrerie antique provenant des sépultures découvertes dans le département de l'Oise.

M. P. Monceaux étudie une inscription récemment découverte à Dougga (Tunisie), qui est relative à des martyrs locaux et aux banquets célébrés lors de l'anniversaire de ces saints.

M. Héron de Villefosse rend compte d'une note du R. P. Delattre sur une petite lamelle de cuivre qui n'est autre chose que le bras d'une croix légèrement pattée provenant, semble-t-il, d'un reliquaire en forme de croix datant environ du Ve siècle.

M. E. Chanel lit une notice sur les peintures murales décoratives de la villa gallo-romaine de Pérignat, hameau d'Izernore (Ain) ; il estime que ces peintures murales remontent au commencement du IIe siècle.

M. le secrétaire donne lecture d'un mémoire de M. l'abbé A. d'Agnel relatif à un genre de coffrets provençaux du XVe siècle, en bois peint et émaillé à l'imitation du cuir ouvragé, et dont deux sont au musée de Carpentras et de Marseille.

M. O. Bobeau lit une étude sur l'architecture romane en Touraine.

Lecture est donnée d'une notice de M. l'abbé Bonno sur une chasuble provenant de l'abbaye de Chelles (Seine-et-Marne) et datant probablement de la fin du XVe siècle.

M. l'abbé Bossebœuf fait une communication sur un ex-voto jadis conservé dans le trésor du Mont Saint-Michel et qui a disparu à la fin du XVIIIe siècle : un bouclier et une épée de bronze de petites dimensions qui se rattachent à l'Irlande et pouvant dater du Xe siècle.

M. L. Coutil entretient le Congrès du culte de sainte Clotilde aux Andelys (Eure) et des monuments qui s'y rapportent : chapelle du monastère fondé par la sainte ; objets d'art de cette chapelle et d'autres églises de la région, etc. Une dernière partie de son travail est consacrée au folklore, à l'imagerie et aux médailles religieuses relatives à sainte Clotilde depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours.

M. de Montégut communique une notice sur le sarcophage de sainte Quitterie placé dans la crypte de l'église du Mas d'Aire.

M. le chanoine F. Durand lit une notice sur un bas-relief daté de 1333, et conservé au musée de Nîmes, représentant saint Léonard à l'entrée d'une prison.

M. le Dr Meunier lit une notice sur les fouilles qu'il a pratiquées dans l'établissement céramique gallo-romain d'Autry (Meuse), et où il a recueilli de nombreuses poteries rouges lustrées avec estampilles qui donnent les noms de cinquante-huit potiers.

M. Saint-Saud signale plusieurs pierres tombales des XVIe et XVIIe siècles de l'ancienne église de Boismé (Deux-Sèvres).

M. l'abbé Nicolas donne une description et une étude des inscriptions du Moyen âge et des temps

modernes dans l'ancien doyenné de Juvigny (Meuse), notamment des inscriptions tumulaires de l'église d'Avioth et de l'église de Montmédy.

Sociétés des Beaux Arts des Départements. — La trente-deuxième Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements a eu lieu à Paris, à l'École des Beaux-Arts, du 21 au 24 avril. Voici le résumé des principaux communications qui y ont été faites :

M. C. Enlart, président, dans son discours d'ouverture, rend hommage au zèle des érudits de province et montre le profit que l'histoire de l'art peut tirer de l'exploration des archives publiques, notariales ou privées.

M. le secrétaire lit une notice de M. Paumès sur le clocher du lycée Gambetta à Cahors, construit par un architecte cadurcien, Antoine Chasaniard, à la suite d'un contrat passé en 1676.

Lecture est donnée d'un mémoire de M. Coclier, intitulé « Documents sur l'art musical en Touraine ».

M. l'abbé Bossebœuf publie un inventaire du plus haut intérêt de la vaisselle d'or et d'argent du cardinal Georges d'Amboise, inventaire dressé à sa mort en 1510 et retrouvé au château de Meillant (Cher).

M. A. Jacquot donne la suite de son « Essai de répertoire des artistes lorrains » et s'occupe cette fois des ferronniers et serruriers d'art.

M. H. Stein, président, dans son discours d'ouverture de la séance, fait l'éloge des contributions fournies à l'histoire de l'art par les Sociétés de province.

M. E. Delignières fait connaître des restes d'intéressantes peintures à fresque de la première moitié du XVIe siècle dans l'église de Saint-Riquer (Somme).

M. le secrétaire lit un mémoire de M. Bouillon-Landais sur le peintre marseillais Luc-Raphaël Ponson.

M. E. Poirée, président, ouvre la séance par une allocution où, après avoir constaté l'intérêt porté de plus en plus chez nous aux œuvres d'art, il propose, en vue de protéger et de classer celles qui ne le sont pas encore, un système d'inscription sur des registres déposés dans les préfectures et qui seraient, en quelque sorte, l'annexe des inventaires des richesses d'art des départements.

M. L. Giron fait une communication sur le musée du cloître Notre-Dame, au Puy, et fait également connaître de très intéressants travaux du sculpteur Vaneau, destinés au tombeau de Mgr. de Béthune.

Lecture est donnée d'un mémoire de M. M. Hénault sur les Lussigny, orfèvres valenciennois des XVIIe et XVIIIe siècles.

M. E. Veuclin fait connaître un artiste villageois, menuisier sculpteur, de la seconde moitié du XVIIe siècle, né à Saint-Germain-sur-Avre (Eure), et qui sculpta des décors d'armoires, des retables pour les églises et des ornements de voûtes.

M. H. Jadart passe en revue les monuments et les objets d'art qui faisaient la richesse de la ville de Reims au moment de la Révolution et renseigne sur leur sort.

M. P. Colin, président, dans son allocution d'ouverture, traite de l'enseignement du dessin dans les écoles et des réformes proposées.

M. le chanoine Urseau décrit les vestiges subsistant des peintures murales de l'ancien couvent de la Baumette, près d'Angers, fondé en 1456 par René d'Anjou et vendu en 1791 comme bien national.

M. l'abbé Brunes fait une communication sur quatre ivoires anciens des musées de Lons-le-Saulnier et de Dôle. Il parle ensuite du musée de Dôle et de quatre statuettes en pierre de l'école de Dijon, à Froidefontaine.

M. Lesart communique un travail sur le peintre et graveur Hauël d'après une correspondance inédite tirée des Archives d'Ille-et-Vilaine.

Lecture est donnée d'une suite d'extraits et de notes de M. Gandilhon sur des artistes berrichons d'après le dépouillement d'un fonds des Archives du Cher.

Société archéologique du Midi de la France, novembre 1906, juillet 1907. — M. l'abbé Lestrade continue à extraire de baux à besogne des documents relatifs à des ouvrages intéressants de l'art ecclésiastique, notamment à des stalles, retables, etc., exécutés de 1608 à 1619, pour les religieux de Saint-Pantaléon de Toulouse, à un tableau religieux peint par Isaac Marchant pour les Pénitents gris (1618), à des retables commandés par les Cordeliers (1622, 1677), à des retables faits pour l'église de Taur (1627), pour les Pénitents blancs (1655), pour la confrérie de l'Assomption à la Daurade (1656), pour les religieuses de la Visitation (1657), etc.

M. Lécrivain analyse l'étude de M. Maas sur les colonies grecques implantées dans le Sud de la Gaule.

M. Perroud fait connaître l'intéressant retable de Lagnieux, où l'on voit une gracieuse figure de la Vierge (XVe siècle), abritant sous son manteau des clercs et des laïcs qui figurent l'Humanité.

Le président M. J. de Lahondès présente une étude sur le portail de Saint-Pierre des Cuisines de Toulouse, et l'iconographie de ses remarquables chapiteaux historiés, ainsi qu'une autre sur la porte « des Innocents de l'église du Saint-Sacrement ».

M. Gonzi fait connaître une fresque de la cathédrale de Saint-Lizier représentant une Vierge assise allaitant l'Enfant Jésus (vers 1300) ainsi qu'une curieuse *Pieta* limousine.

M. le baron Desazars de Mont Gaillard, s'occupe des miniaturistes d'origine toulousienne établis à Avignon au temps de la papatué.

Enfin M. Barrière Flavy apporte des renseignements sur les tombes-sarcophages de Sicard de Miremont et de son épouse Honor. de Durfort (fin du XIIIe siècle); curieux sarcophages évidés à fond de cuve, dont le couvercle est orné, dans le premier, d'un gisant en ronde bosse, le second, d'une effigie gravée. Ces monuments sont des chaînons entre la série des sarcophages antiques et celle des mausolées du moyen-âge.

Bibliographie.

PRÉCIS D'ARCHÉOLOGIE DU MOYEN AGE, par M. J.-A. BRUTAILS, archiviste de la Gironde. — In 8° de XLI-282 pages, avec 18 planches et 140 gravures ; Toulouse, Ed. Privat ; Paris, Alph. Picard ; 6 francs.

VOICI un livre qui répond éminemment à son titre et aux intentions de son auteur. On est depuis quelque temps habitué à voir dans les traités d'archéologie des citations interminables de monuments, de dates, de publications antérieures, des renseignements visant à être complets, des détails historiques et techniques à perte de vue : si bien, que le public en est venu à exiger tout cela. Il a tort : il est nécessaire qu'il y ait de tels ouvrages, mais c'est à la condition qu'ils restent destinés à ceux qui savent déjà, qu'ils restent des instruments de recherches, des auxiliaires pour qui veut à son tour enseigner, et qu'ils ne se donnent pas comme des livres de vulgarisation. C'est un *Précis* qu'a voulu faire M. Brutails, et c'est bien un « précis » que nous recevons de lui. Peu de notions, mais judicieusement choisies, concises, précises, claires. Pour l'esprit comme pour l'œil, l'air circule entre ces lignes, tombées de la plume d'un auteur d'autant plus sûr de ses méthodes qu'il les avait d'abord codifiées et soumises à l'épreuve de la critique et de l'expérience. Personne n'était mieux que lui apte à les appliquer, et il y a procédé avec une abnégation méritoire, plus préoccupé d'instruire solidement ses lecteurs que de les étonner par l'étendue et la diversité de sa science. On s'aperçoit pourtant sans effort que celui qui s'est contenté de parler à des novices était hautement capable de parler à des savants ; on s'aperçoit que sa clarté est celle d'un maître habile à discerner les grandes lignes, à leur donner tout leur relief, toute leur vigueur et toute leur portée. Ces remarques générales ne sont pas seulement un éloge ; elles ont aussi un but préventif. Mon intention est de prémunir ceux qui ouvriront le livre contre une impression défavorable, qui, je l'avoue, a été la mienne. L'air circule, ai-je dit ; un peu trop, semble-t-il, au premier abord. L'histoire, les dates, la géographie se bornent à des mentions brèves, ce qui surprend de la part d'un archiviste. Mais M. Brutails, par la nature de ses rapports antérieurs avec certains monuments et avec certaines questions, a été amené à étudier surtout la technique, et c'est la technique avant tout qu'il a voulu nous montrer, acceptant pour elle des sacrifices qu'il est permis, mais qu'on n'est pas obligé, de trouver excessifs. En tout cas, ce côté technique est traité d'une façon nouvelle, et avec des considérations qui n'ont pas été souvent émises ou développées jusqu'à ce jour. Le livre n'apprend pas seulement au lecteur à devenir archéologue pour lui-même ; il lui apprend en outre à observer, à noter, à décrire, et à devenir auteur à son tour. Le chapitre VIe et dernier : *Conseils pour la rédaction et l'illustration des travaux archéologiques*, est un véritable petit traité pratique où est esquissé le plan d'une monographie, où sont donnés quelques avis utiles à l'amateur qui use de la photographie. La définition des termes à employer est chose malheureusement sur laquelle les archéologues ne s'entendent pas encore assez et sur laquelle il est urgent que l'unité soit obtenue. Quant aux monographies, il est peut-être dangereux de tracer des plans trop inflexibles ; mieux vaut laisser à l'écrivain une liberté large, circonscrite dans certaines règles dont il est toujours périlleux de se départir.

ANTHYME SAINT-PAUL.

MÉLANGES : ÉPIGRAPHIE GALLO-ROMAINE, SCULPTURE ET ARCHITECTURE MÉDIÉVALES, CAMPANOGRAPHIE ANCIENNE ET MODERNE, par M. Joseph BERTHELÉ, archiviste de l'Hérault. In-8°, de 628 pages avec planches, gravures, et trois index alphabétiques. Montpellier, Louis Valat, 1906.

Après s'être élevé à l'un des premiers rangs parmi nos monumentalistes, et à une place où il lui serait facile de se maintenir, M. Jos. Berthelé s'est acquis non moins facilement la notoriété la plus distinguée parmi nos campanographes. S'il n'est pas le créateur de la campanographie, il en est un des promoteurs et des propagateurs ; il est un de ceux à qui elle doit ses progrès. C'est surtout de campanographie qu'il s'agit dans le présent volume. Sans aucunement s'astreindre à un ordre général, en groupant sous une même pagination des renseignements divers et des observations critiques, allant de la cloche la plus ancienne de France (celle de Fontenailles, 1202, au musée de Bayeux) aux maîtres fondeurs encore vivants, l'auteur semble fournir d'avance sa contribution, déjà énorme, à un ouvrage monstre qui serait publié ultérieurement, et qui probablement ne sera jamais entrepris, M. Ber-

thelé s'en doute bien. Aussi n'a-t-il pas cherché à rédiger quelque chapitre de cet ouvrage. Ses notices détachées n'en ont pas moins un très grand intérêt ; on voit que tout cela est d'un connaisseur. Cependant, M. Berthelé n'abandonne pas tout à fait ses amis les monumentalistes. Il les console de temps en temps par quelque dissertation, avidement accueillie, dont l'ancienne école angevine et poitevine du XIIe siècle lui fournit principalement la matière. C'est lui qui le premier nous a fait connaître la technique et a classé les variétés des voûtes créées par cette école, une des mieux caractérisées de l'époque gothique ; il leur consacre dans le présent volume une soixantaine de pages avec onze planches ou gravures : pages qui, pour n'être en majeure partie que la reproduction d'un mémoire inséré il y a quatre ou cinq ans dans les comptes-rendus du *Congrès de Poitiers*, ne sont pas inutiles, puisqu'elles passeront sous les yeux de bien des personnes qui n'ont pas entre les mains les publications de la Société française d'archéologie. La collection Didelot, à Montpellier, a été pour le savant archiviste l'occasion de vues pleines d'intérêt jetées sur les monuments chrétiens du IVe au XIIe siècle. M. Berthelé est encore remonté plus haut dans l'étude épigraphique et philologique par laquelle il parvient, un peu péniblement, je crois, à identifier les *Samnagenses*, peuple de la Gaule Narbonnaise, avec le pays actuel de Nages, ou la Vaunage, dans le département du Gard. En résumé, ouvrage remarquable, malgré son désordre apparent, qu'annonce d'ailleurs le titre, et où tous les archéologues sont sûrs de trouver des pages captivantes.

ANTHYME SAINT-PAUL.

HISTOIRE DE L'ART DEPUIS LES PREMIERS SIÈCLES CHRÉTIENS JUSQU'A NOS JOURS, publiée sous la direction de M. André MICHEL ; in-8° grand-jésus ; t. II, 1010 pages, 12 planches et 585 grav., en deux demi-volumes de 15 fr. chacun, reliés 22 fr. ; Paris, librairie Armand Colin, rue de Mézières, 5.

L'*Histoire de l'art*, dont le premier volume a été dans cette *Revue* même, en 1905, l'objet d'un compte-rendu détaillé, poursuit depuis lors vigoureusement et brillamment sa carrière, et la lecture en est de plus en plus attachante. Il y a là une moisson si abondante de faits d'un intérêt capital dont beaucoup viennent à notre connaissance pour la première fois, et tous présentés avec un talent vraiment supérieur, qu'il y aurait petitesse, puérilité, et, j'allais dire, ingratitude, à rechercher les inexactitudes matérielles, les hardiesses d'exposition et d'appréciation, inévitables dans un ouvrage rassemblant tant de choses diverses, et soulevant tant de questions délicates non encore mûres pour une solution définitive.

Nous assistons dans ce second volume à l'éclosion et à l'épanouissement de l'architecture gothique, de même qu'à l'intensité de vie artistique dont son avènement et ses progrès s'accompagnèrent ; intensité dont elle fut en partie l'effet et en partie la cause, suivant le temps et les pays ; intensité qui s'étendit à toutes les manifestations supérieures de l'esprit humain et qui prit un caractère unique dans l'histoire du monde. M. André Michel et ses collaborateurs ne se sont point fait faute de comparer ce mouvement intellectuel et ce qu'il a produit avec le mouvement analogue qui, près de deux mille ans auparavant, avait fondé le prestige de la Grèce païenne ; et notre Europe catholique ne perd rien à ce rapprochement.

M. Enlart a exposé, en quelques pages toujours trop courtes, mais toujours substantielles, les évolutions du système gothique, de 1100 à 1400 environ, en France et hors de France. Dans les pays étrangers où il nous conduit, jusqu'en Scandinavie, en Pologne, en Chypre, en Syrie, nous ne saurions avoir de guide aussi expérimenté et aussi sûr que lui, et, presque tout ce dont il nous entretient, il l'a vu de ses propres yeux, photographié ou dessiné de ses propres mains.

Suivre MM. André Michel et Bertaux dans leur histoire de la sculpture, c'est un enchantement continuel. Que d'aperçus nouveaux introduits sur ce sujet encore plein de surprises, aperçus dont la valeur est doublée par le soin qui a été mis à rattacher plus intimement qu'on ne l'avait fait jusqu'à ce jour cette branche de l'art à la civilisation et aux mouvements d'idées dont elle est toujours plus ou moins l'expression ! Nombreux sont les passages que je voudrais citer, et c'est véritablement à regret que je limite étroitement mon choix.

Au XIIIe siècle, « il y eut la nature à côté des modèles plastiques, le génie à côté et au-dessus des indications et directions transmises, et de tout cela — sous la discipline du maître de l'œuvre, sous la sollicitation du grand monument qui règle et alimente de sa propre vie organique les statues qui le complètent et l'animent, sous l'autorité de la doctrine de plus en plus librement interprétée mais toujours efficace — se forma la plus admirable sculpture monumentale qui ait paru dans le monde depuis la Grèce antique » (p. 140-141).

« L'art entre en possession de toutes ses ressources ; c'est l'heure enchantée où, s'approchant de la nature et de la vie avec une application encore craintive et une timidité virginale, il s'en empare doucement, jouit de sa conquête sans abuser de son pouvoir, tout entier au service d'un idéal qui le domine. Sur tous les visages fleurit une pudeur charmante, mais qui n'efface pas le caractère et l'expression. La figure du Christ a l'autorité et la tendresse ; la force et la bonté y éclatent en traits de lumière ; celle de la Vierge, tremblante d'humilité et de joie, celles des apôtres, des prophètes et des rois, pensives, graves ou rêveuses, ont la sérénité de l'art antique, dont la grâce et la beauté sont ici rendues au monde, mais avec un sentiment nouveau et après le baptême » (p. 146).

Nous avançons dans le XIIIe siècle ; « l'esprit du temps a fait son œuvre ; à force de regarder la vie et la nature pour y chercher les formes expressives de l'idéal qu'ils avaient à interpréter, les imagiers ont cédé à la séduction de la nature et de la vie ; ils veulent suivre de plus près leurs indications ; le modelé s'accentue ; les plans se multiplient dans la construction des figures comme dans la draperie. La sculpture tend à devenir plus souple et plus vivante, mais elle est moins simple et moins monumentale » (p. 156).

Au XIVe siècle, le réalisme triomphe ; mais il « ne fut pas spécialement flamand, et son berceau ne saurait être localisé dans une province unique » (p. 704). Cela n'empêche pas M. André Michel de reconnaître à la Flandre une part considérable dans les caractères qu'a revêtus la sculpture française sous le règne de Charles V, qui est une de ses époques les plus remarquables.

Le délicat et savant critique n'a pas oublié nos écoles du Midi, ni l'école papale d'Avignon, ni celle de Toulouse avec les déconcertantes statues dites de Rieux et le tombeau de Hugues de Castillon, à la cathédrale de Comminges. Les franches accolades qui tapissent le sarcophage de ce tombeau n'ont pas intimidé M. André Michel, qui n'hésite pas à faire remonter le mausolée à la mort même du prélat, 1352. C'est antidater le flamboyant d'un quart de siècle sur les années 1370 à 1375, proposées par M. Enlart comme celles de l'origine de ce style en France. J'espère prouver très prochainement que, loin d'être trop hardis, ils ne le sont ni l'un ni l'autre assez, car il y a du flamboyant authentique à Amiens dès 1265 ou 1270, à Toulouse et à Narbonne dès 1300 ou 1310.

La peinture prend une place de plus en plus dominante dans l'*Histoire de l'art*, et c'est stricte justice. Nous assistons, au tome II, à la naissance de la peinture italienne avec Cimabuë et Giotto. Nous ne pouvons malheureusement pas suivre les auteurs dans les pages si attachantes qu'ils ont consacrées à ces artistes immortels et aux époques personnifiées en eux.

Au moment où paraîtront ces lignes, tardivement rédigées, le tome III sera entre les mains des souscripteurs et offert au public. Il traite de deux époques bien grandes aussi : l'époque du gothique flamboyant et celle de la Renaissance. Nous y reviendrons dans un résumé bibliographique très prochain.

ANTHYME SAINT-PAUL.

DIE ROEMISCHE KAPELLE « SANCTA SANCTORUM » UND IHR SCHATZ, par H. GRISAR, S. J., Fribourg en Brisgau, Herder, 1908. In 8°, VI-156 pp., 77 fig. et 8 pl., dont trois en couleurs. Prix : 10 marcs.

Les lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien* connaissent déjà l'étude du Père Grisar sur le trésor du *Sancta Sanctorum* (1). Parue d'abord en une série d'articles dans la *Civiltà Cattolica*, elle a été publiée ensuite en italien en volume séparé. Voici maintenant une édition allemande, qui surpasse la précédente par les corrections et les compléments apportés à son texte, tout autant que par le nombre et la qualité de ses reproductions.

Elle a même certains avantages sur la belle publication de M. Lauer, que nous avons également signalée : notamment son prix moins élevé, un nombre de reproductions plus considérable et l'avantage scientifique qu'a toujours une bonne édition récente sur les ouvrages antérieurs.

Le Père Grisar a groupé d'une façon systématique les divers articles qu'il avait fait paraître. Une première partie de son livre est consacrée à l'histoire et à la description de la chapelle même, une seconde, aux objets que renferme le trésor. Sur plusieurs points l'auteur rectifie ou complète ce qu'il avait dit antérieurement. Les rectifications, d'ailleurs peu nombreuses, portent sur des questions d'ordre secondaire. Nous n'y reviendrons pas.

L'importance des peintures qui ornent une boîte à reliques (2), n'avait pas été suffisamment remarquée tout d'abord. La boîte, que le P. Grisar attribue maintenant au IXe ou au Xe siècle, renfermait de petites pierres rapportées d'endroits vénérés de la Terre Sainte. Les peintures qui figurent sur le fond de la boîte, représentent précisément les scènes évangéliques qui se sont

1. V. année 1906, pp. 351 et 409 et année 1907, p. 200.
2. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1906, p. 419.

passées en ces endroits. Elles sont donc, tout comme les scènes au repoussé des célèbres fioles de Monza, des documents d'iconographie palestinienne. Boîte et fioles sont des souvenirs du pèlerinage de Terre Sainte. D'après leur décoration figurée et d'après certains témoignages écrits, le P. Grisar reconstitue trés ingénieusement l'édicule qui renfermait, sous la coupole

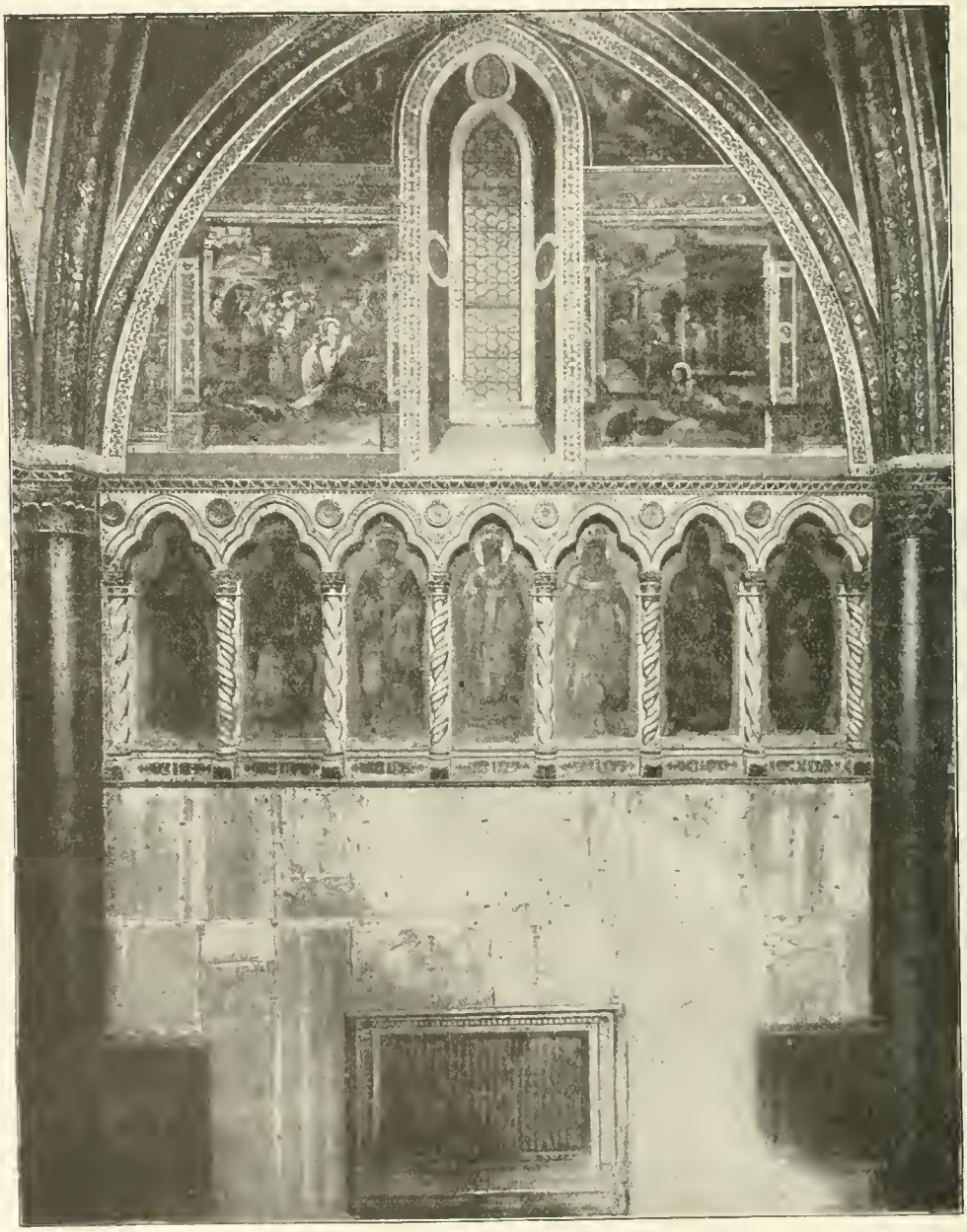


Fig. 1. — Chapelle du *Sancta Sanctorum*. — Paroi occidentale, fin du XIIIe siècle
(V. *Revue de l'Art chrétien*, 1907, pp. 204-5).

de l'église du Saint-Sépulcre, les souvenirs du tombeau de Notre Seigneur.

A la fin du volume M. Dreger étudie les principales étoffes anciennes retrouvées dans le trésor. Le savant conservateur du Musée autrichien d'art et d'industrie met dans ses appréciations une prudence qui montre combien l'étude des tissus anciens est difficile, même pour les spécialistes les plus compétents.

L'étoffe avec scènes de l'Annonciation peut

passer, d'après lui, pour la plus belle connue parmi celles ornées de scènes chrétiennes. Elle est antérieure au Xe siècle et sans doute de fabrication byzantine.

Les scènes de chasse sont fréquentes dans l'art persan. Cependant les fabriques byzantines les ont parfois reprises. Les croix sur l'étoffe du *Sancta Sanctorum* rendent probable son origine chrétienne.

Les étoffes avec lions affrontés et avec coqs nimbés sont peut-être des productions de l'Extrême Orient.

Fig. 2. — Croix émaillée du *Sancta Sanctorum*. Revers, VIe-VIIe siècle.
(V. *ibid.*, 1906, p. 352; 1907, p. 200).

Dans nos comptes-rendus précédents il ne nous a pas été possible de reproduire des clichés, intéressant la chapelle et le trésor du *Sancta Sanctorum*. Nous le pouvons maintenant, grâce à l'obligeance du R. P. Grisar et de M. Herder. Nous croyons inutile de décrire à nouveau les objets reproduits. Il suffira de renvoyer à nos descriptions antérieures.

R. M.

Fig. 3. — Croix gemmée du *Sancta Sanctorum*. Avers, Ve-VIe siècle.
(V. *ibid.*, 1906, p. 353; 1907, p. 201).

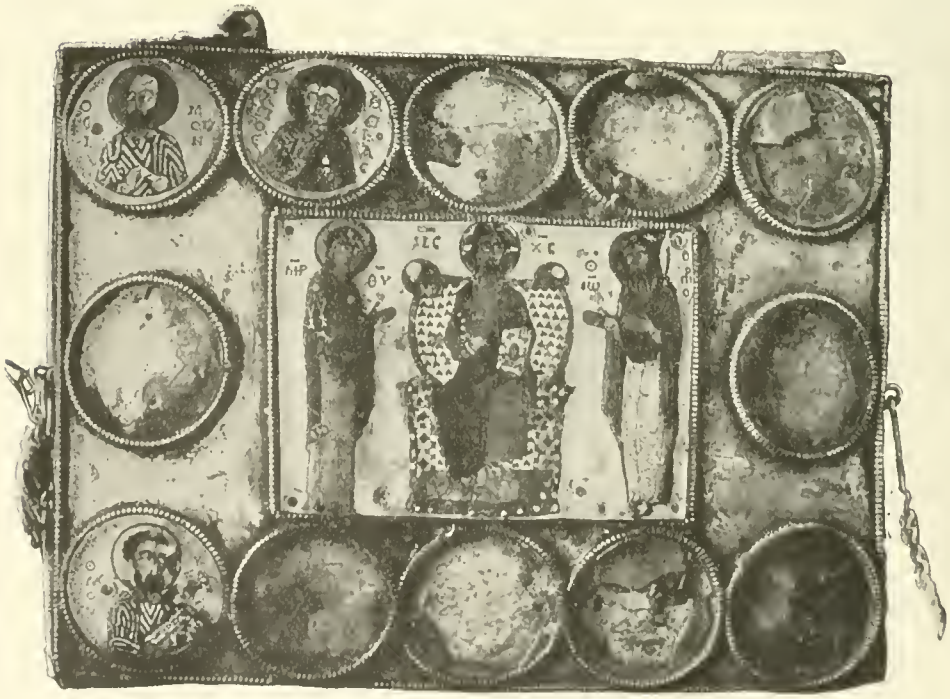


Fig. 4. — Couvercle du reliquaire de sainte Praxède, Xe siècle.
(V. *ibid.*, 1906, p. 419; 1907, p. 201).

QUELQUES RÉFLEXIONS SUR L'ART DE LA PEINTURE SUR VERRE, par M. A. STALLINS. — Gr. broch, in-8°, 40 pp., Anvers, Delrue 1908.

Cette plaquette contient des réflexions d'un verrier belge distingué sur son art. Notons-en quelques-unes.

Il ne faut pas craindre d'user, comme les artistes du moyen âge, de la convention et même de l'anachronisme dans le costume, en vue d'un plus bel effet décoratif. Dans les verrières anciennes restaurées, il ne faut pas hésiter à introduire une patine artificielle.

En retraçant les phases du vitrail ancien, l'auteur rend hommage à maître Jean Bethune connu comme restaurateur de l'art des vitraux en Belgique.

Il insiste sur les difficultés que suscite aux artistes verriers l'étroitesse des lumières dans les fenêtres à meneaux ; il cite des exemples où l'intervalle est réduit à un peu plus de 50 centimètres. Il montre les curieux expédients que les architectes anciens ont parfois employés pour augmenter un peu le champ des vitraux ; il signale à Tournai, au XIVe siècle, une entente à cet égard entre l'architecte et le verrier ; on y constate la suppression du meneau médian d'une fenêtre du XIIIe siècle, et il en est de même à la cathédrale d'Anvers.

M. Stallins examine enfin la question de la subordination du verrier à l'architecte. Il montre qu'autrefois le premier restait maître de tracer l'armature en fer selon les convenances de ses cartons. Il rappelle la considération accordée aux artistes verriers, qui jouirent au XIVe siècle des privilèges de la noblesse. Il revendique une juste part pour ses confrères, dans l'étude préalable, à faire de concert avec l'architecte, du projet de vitraux

L. C.

LA CHAPELLE DE SAINT-SIXTE ET LES CATHÉDRALES DE POITIERS, par le R. P. DE LA CROIX. — Gr. in-8°, 54 pp. 6 pl. chromo. — Poitiers, Lévrier, 1907.

Des travaux de restauration exécutés de 1890 à 1898 à la cathédrale de Poitiers ont permis d'explorer des vestiges de constructions anciennes existant sous le déambulatoire du Nord, notamment la chapelle dite de *Saint-Sixte* et le *caveau des chanoines*, et des restes de la cathédrale du XIIe siècle. On découvrit neuf sépultures, qui étaient celles de quatre chanoines, et celles de Mgr de la Broue de Vareilles (✠ 1831), de Mgr Guitton (✠ 1797), de Mgr de Bouillé (✠ 1842), et de Mgr Bailly (✠ 1804).

En outre fut mis au jour un autel en pierre du XIIe siècle contenant des reliques : deux os humains enveloppés dans une peau de fauve, une lamelle de plomb avec cette inscription : RELIQUIE DE LEGIONE : SCI : MAURICII (XIIe s.), et une ampoule de plomb où était gravée à la pointe une inscription mérovingienne. La Gaule possède peu d'exemples d'un pareil graffito; le R. P. de la Croix a pu lire celui-ci à peu près complètement : *Sepulchrum remensis episcopi urbis nomene (?)... stii ac Isci...* Il s'agit de saint Sixte, le premier évêque de Reims, et de son compagnon saint Sinice. La capsula, qui paraît remonter au VIe siècle, est une ampoule de consécration, comme celle qui a dû être logée dans la table d'autel qu'on conserve au musée du baptistère de Saint-Jean. Cette ampoule, d'un insigne intérêt archéologique, fait remonter la chapelle au pape Sixte II et au IIIe siècle.

Ces découvertes tendent à établir quelques points de l'histoire de la cathédrale de Poitiers. On sait que la cathédrale fut incendiée au commencement du XIIe siècle ; on commença aussitôt sa reconstruction, qui ne fut terminée qu'au XIVe siècle. Les fouilles ont fait trouver une absidiole de la cathédrale antérieure au XIe siècle et des vestiges de cette dernière.

Le R. P. de la Croix a suivi ces travaux avec le minutieux esprit d'investigation qui le caractérise, et en a dressé un procès verbal rigoureusement précis et vraiment scientifique. Il en a illustré tous les détails dans six planches coloriées, d'une remarquable clarté. Son mémoire, publié en un beau fascicule gd. in-4°, constitue un modèle de relation de fouilles, et l'un des intéressants chapitres de ses *Mélanges archéologiques*. La science serait dignement servie, si des témoins aussi sagaces pouvaient toujours assister ceux qui remuent les fondements de nos antiques édifices.

L. C.

LA IGLESIA DE TEMPLARIOS DE EUNATE (Navarre), par VICENTE LAMPEREZ Y ROMEA. — Broch. gr. in-8° ill. Maestre, Madrid, 1907.

Nous avons signalé déjà, d'après M. Lamperez y Romea, diverses églises espagnoles anciennes en rotonde (1). En voici une nouvelle des plus typiques, à laquelle le même auteur consacre une notice parfaitement illustrée, qui est un modèle du genre.

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1902, p. 344.

Les rotondes médiévales, selon lui, ont une double origine : les unes sont des conceptions spontanées de l'art chrétien primitif, les autres sont des imitations de la rotonde constantinienne du St-Sépulcre. On en connaît sept en Espagne : Vera Cruz (Ségovie), Eunate (Navarre), San Marco (Salamanque), Pobla de Lillet y Llusa et Prat de Llusanéo (Gerone), Cervera (Lerida). Les plus importantes sont celle de Ségovie et surtout celle de Navarre, Notre-Dame de Eunate, à peine signalée, jamais décrite, avant que M. Lamperez y Romea n'en eût relevé les plans. C'est une église de Templiers ; elle remonte au troisième tiers du XIIe siècle. Son nom d'*Eunate*, qui signifie les *cent portes*, fait allusion au beau portique qui lui fait une enceinte polygonale comme le temple ; son vrai nom est basilique d'Auriz. C'est une belle construction octogonale, dont un des huit côtés donne sur une abside demi-ronde ; elle est couverte d'une haute coupole à huit pans, nervée, surhaussée, dépourvue de comble. Elle abrite une *Sedes sapientiae* romane.

L. C.

A PROPOS DE SAINT-PHILIBERT DE GRANDLIEU, par le R. P. DE LA CROIX. — Broch. Lévrier, Poitiers, 1908.

Nous avons fait connaître la belle étude du P. de la Croix sur la basilique de Deas et l'origine gallo-romane de ses murs (1). Nous avons signalé depuis (2) les objections opposées par notre collaborateur M. L. Maître au système de l'éminent archéologue poitevin. La nouvelle brochure de celui-ci remet en valeur les indications fournies par les fouilles sur les substructions primitives.

L. C.

Périodiques.

NUOVO BULLETTINO DI ARCHEOLOGIA CRISTIANA, 1907, t. XIII, n°s 1 à 4.

Le diptyque de Boèce, conservé au Musée chrétien de Brescia, et daté de l'année 487, est un de ces diptyques profanes qui furent convertis en diptyques sacrés. M. A. Muñoz examine les peintures qui ornent ses plats intérieurs : résurrection de Lazare et image des saints Augustin, Jérôme et Grégoire. Elles paraissent appartenir au VIIe siècle et être influencées par l'école à laquelle on doit le codex de Rossano. (*Le pitture del dittico di Boezio nel museo cristiano di Brescia*, pp. 5-14, pl. et 3 fig.).

Dans les substructions de l'église de St-Saba, sur le petit Aventin, on a découvert il y a quelques années, un oratoire attribué à sainte Sylvie, mère de Grégoire le Grand. Sous le pavement de cet oratoire existent des sépultures, dont quelques-unes munies d'inscriptions tracées au minium ou à la pointe. Elles paraissent dater de la fin du VIe ou de la première moitié du VIIe siècle ; deux appartiennent à des évêques ; elles sont en latin. L'une d'elles, fait intéressant pour l'histoire du monastère de St-Saba, a reçu en surcharge une inscription grecque postérieure (A. Bacci, *Di alcuni iscrizioni sepolcrali nell'oratorio di S. Silvia in S. Saba*, pp. 15-53 et fig., autres inscriptions, pp. 313-325).

M. A. Monaci croit reconnaître dans un cortège triomphal de l'arc de Constantin, la représentation de la conquête de la Judée, à la suite des victoires remportées sur Licinius en 323. D'après les sculptures de cet arc, le *Labarum* ne pouvait être devenu l'enseigne de toutes les troupes, mais seulement d'une escorte de cavalerie de l'empereur. (*La Palestina ed il Labaro e le sculture dell'arco di Costantino*, pp. 55-61 et fig.).

On savait par le *Liber Pontificalis* que le pape Marcellin a été enseveli dans un *cubiculum clarum* du cimetière de Priscille, près de la sépulture du martyr Crescention. Le texte de l'itinéraire de Salzbourg et une inscription retrouvée qui appartenait à un *loculus*, AT CRISCENTIONEM MARTYREM INTROITU, permettent d'identifier la sépulture de ce martyr.

Diverses raisons empêchent de chercher la tombe du pape dans la même chambre souterraine. Une autre chambre du même hypogée des Acilii, anciennement très isolé, répond seul aux données fournies par le *Liber Pontificalis*. Cette chambre, qui a possédé la tombe du pape Marcellin, n'appartient à l'hypogée que depuis le IVe siècle et ne peut donc pas avoir contenu la tombe d'Acilius Glabrio, consul en l'an 91 de l'ère chrétienne. Cependant d'autres membres de la famille des Acilii y ont peut-être été ensevelis (H. Marucchi, *Il sepolcro del papa Marcellino nel cimitero di Priscilla*, pp. 115-145, fig. et pl. II-V).

Le martyrologe hiéronymien donne trois dates se rapportant au pape Caius : celle du 26 avril 296, date historique de sa *depositio* ou ensevelissement au cimetière de Callixte, celle du 20 avril et du 1 juillet. De Rossi tendait à les admettre toutes trois, par suite de la découverte d'une inscription *ad domnum Gaium* dans la région libérienne du cimetière de Callixte, et il con-

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1896, p. 413.
2. V. *Ibid.*, année 1897, p. 411.

cluait à deux translations du corps du pape, qui aurait reposé successivement à trois endroits différents de la catacombe de Callixte. M. G. Schneider montre que l'inscription sur laquelle de Rossi se basait, a très probablement servi comme pièce de remploi : retrouvée dans la région libérienne, elle paraît provenir des environs de la crypte de saint Eusèbe, c'est-à-dire de la région où le corps de Caius fut d'abord déposé. Elle semble d'ailleurs appartenir au commencement du IVe siècle. Par conséquent l'argument principal en faveur des translations croule ; les autres sont sans valeur. Il n'y a donc pas eu de translations et des trois dates du martyrologe, la première seule est à retenir (*Osservazioni sopra la triplice deposizione del papa Gaio nel cimitero di Callisto*, pp. 147-168).

Depuis les fouilles qui ont mis à jour au cimetière de Priscille un baptistère souterrain, M. Marucchi attribue à celui-ci l'inscription du sylloge de Verdun qui mentionne un baptistère et fait allusion à son propos à l'apôtre saint Pierre. Il a trouvé une confirmation nouvelle de son hypothèse. L'inscription susdite est suivie par une inscription se rapportant à un *consignatorium* où s'administrait la confirmation. Celle-ci se retrouve dans une antologie du IXe siècle de la Bibliothèque nationale. Elle y est suivie par une inscription fragmentaire qu'une autre, existante au cimetière de Priscille, complète peut-être. Ces faits rendent probable l'hypothèse d'après laquelle toutes ces inscriptions, dont les unes se complètent, les autres se voisinent dans les recueils, appartiendraient au cimetière de Priscille (*Di un ulteriore indizio per attribuire al cimitero di Priscilla il celebre carme battismale della silloge di Verdun*, pp. 169-189 et pl.).

A la fin du IVe siècle fut établi dans une salle du palais des Césars *(domus Augustana)*, au Palatin, l'oratoire de saint Césaire. Au IXe siècle un monastère grec important occupait l'ancien palais. Au XVIe siècle toute trace de l'église Saint-Césaire avait disparu. Mgr Duchesne a prouvé que celle-ci devait se trouver dans la région de la villa Mills, importante partie du Palatin qui restait à déblayer. Les déblais ont été exécutés et M. A. Bartoli a identifié le vénérable oratoire avec un appartement de la villa même. Les parties basses de celle-ci sont des restes de l'ancien palais : l'appartement en question possède une abside pratiquée après coup et des restes de peintures qui ont appartenu à un édifice religieux et qui paraissent appartenir au IVe ou au Ve siècle. A l'ouest de l'oratoire, il reste des traces de l'ancien monastère grec. (*Scoperta dell'oratorio e del monastero di S. Cesario sul Palatino*, pp. 191-204 et fig.)

M. Marucchi rend compte des séances de la *Società per le conferenze di archeologia cristiana* durant l'année 1906-1907 (pp. 205-225). Ces séances ont présenté un grand intérêt tant par les matières traitées, que par la compétence des membres qui y ont assisté. Parmi ceux-ci nous relevons les noms de Mgr Duchesne, R. P. Grisar, Mgr Kirsch, de Fribourg en Suisse, M. N. Müller de Berlin, etc.

Parmi les découvertes relatives à l'antiquité chrétienne (pp. 227-257), il y a lieu de signaler celle d'une inscription très importante, trouvée à Carthage par le R. P. Delattre. Elle appartient à la fin du IVe ou au commencement du Ve siècle et se rapporte aux martyrs d'Afrique : sainte Perpétue et ses compagnons (✠ 7 mars 203).

La chapelle des Saints-Félix et Adaucte, récemment découverte au cimetière de Commodille, avait été visitée en 1720 par Boldetti. Le R. P. Bonavenia prouve que, malgré d'apparentes contradictions, c'est bien de la dite chapelle que l'administrateur des catacombes romaines parle dans son ouvrage. Le grossier croquis d'une peinture découverte alors, mais disparue depuis, existe dans un volume de la bibliothèque capitulaire de Vérone (*« Leggiero abbozzo » ossia copia di due pitture ai SS. Felice e Adautto in Commodilla*, pp. 277-289 et pl.)

M. G. Schneider, arrière-neveu de J. B. de Rossi, publie quelques pages, écrites par le grand archéologue en 1846 et adressées au comte Bielinski. Ce sont des considérations générales sur l'importance de l'archéologie chrétienne et son étude à cette époque (*Una dissertazione giovanile inedita di Giovanni Battista de Rossi*, pp. 291-300).

M. A. Muñoz revient sur les sarcophages dits d'Asie Mineure (voir *Revue de l'Art chrétien*, 1906, pp. 278 et 421). Il relève les noms de nombreux sculpteurs originaires de cette contrée, qui travaillaient en Italie. Plusieurs de leurs œuvres sont exécutées en marbre de Carrare. M. Strzygowski a cru remarquer que beaucoup de sarcophages « asiatiques » sont en marbre du Proconnèse (*Ancora sui sarcofagi d'Asia Minore e sulla datazione del nimbo crocesegnato*, pp. 301-310).

R. M.

REVUE DU CHANT GRÉGORIEN (mensuelle) [1] XVIe année, novembre-décembre, 1907.

Sommaire : 1. Le répons « Cives apostolorum ». *Dom Pothier.*

1. Rédaction, Via S. Martino al Macao Rome ; administration Place Vaucouson, Grenoble. Abonnement annuel. France 3 fr. 50. Union postale 5 fr.

2. La prose « Dies iræ » et l'ordre des FF. Mineurs. *P. Eug. Clop. O. F. M.*

3. La participation des fidèles au chant de l'Église. *J. Sabouret.*

4 L'association Ste-Cécile du diocèse de Metz — *Cœcilianum* Echos et Mélanges — Bibliographie.

1. Un nouveau répons en l'honneur des Apôtres, étranger au répertoire ordinaire. Dom Pothier l'attribue à un des auteurs de l'antiphonaire grégorien.

2. Des nombreuses proses ou séquences du M. A., cinq seulement sont conservées dans le Missel Romain. Entre autres, l'incomparable *Dies iræ.*

A propos de cette séquence, l'auteur se demande si c'est là une composition originale, l'œuvre d'un seul. Coussemaker, en 1852, affirmait que l'auteur du *Dies iræ* n'était pas connu.

Le R. P. Clop en attribue la paternité à Thomas de Celano ou, tout au moins, à un Franciscain. L'usage de cette prose dans l'ordre de St-François est prouvé à partir de 1259 environ, tandis que, au dehors de la famille franciscaine, on n'en constate pas l'emploi avant 1477. Dans la suite des temps, quelques variantes se sont introduites dans le texte primitif dont la supériorité est établie.

Quant à la *mélodie*, à l'encontre des autres séquences, le *Dies iræ* est un chant plus orné. Peut-être la cause en est-elle que le *Dies iræ* ne devait pas être encadré d'alleluias. Du reste, bien des motifs semblent être empruntés à d'autres chants pour les défunts.

3. Une des causes de la désertion des offices religieux est, sans aucun doute, le manque de participation directe des fidèles à l'action du culte : Pas de meilleur moyen de faire venir les fidèles à l'église que de les faire chanter. Cet usage conservé en Allemagne, est perdu en France et en Belgique. L'abbé Sabouret nous cite l'exemple de paroisses entières revenues à la pratique de la religion par l'introduction du chant collectif.

C'est, du reste, ce que voudrait SS. Pie X et, dans ce sens, S. E. le Cardinal archevêque de Malines fait des efforts, couronnés, disons-le, d'un réel succès.

Mais, ne faudrait-il pas que les membres du clergé se mettent quelque peu de la partie? Combien, malheureusement, considèrent trop le chant comme un accessoire négligeable.

Il faudrait avant tout que les aspirants au sacerdoce apprennent à chanter convenablement le plain-chant, afin que, au sortir du séminaire, ils puissent à leur tour enseigner le chant aux enfants et aux jeunes gens, et contribuent ainsi à rendre la vie à nos offices, hélas si froids !

H. L.

REVUE APOLOGÉTIQUE.

Nous avons signalé l'attachante étude de M. l'abbé J. Nève sur les *Décorations des églises* dont le commencement a paru dans la livraison 10 et 12 de l'année dernière ; elle se poursuit dans les nos de janvier et février 1908. Nous sommes heureux d'y trouver d'abord une chaleureuse invite au rétablissement de la *croix triomphale* à l'entrée du chœur, et, surtout, une étude sur l'*autel* et ses meilleures dispositions. L'auteur reproche avec raison à l'autel des derniers siècles d'avoir laissé effacer son rôle mystique en acceptant l'apparence humiliée d'une marche au pied d'un retable envahisseur. Il veut que l'autel récupère son individualité, ses lignes essentielles, et s'abrite révérencieusement sous le *ciborium.* Il montre les criants abus des autels fantaisistes de nos églises actuelles en faisant l'historique des meubles sacrés, et du retable qui, d'abord absent, puis discret à ses débuts, est devenu si encombrant. Il insiste sur le parement de l'autel et tous ses accessoires. Il condense ses conclusions en 24 vœux que nous résumerons ici : Bâtir les églises en style traditionnel médiéval, les rehausser de peintures, de mosaïques et de vitraux conçus comme des fenêtres coloriées et non comme des tableaux pittoresques, ainsi que de sculptures inspirées des principes du XIIIe siècle ; rétablir la croix triomphale, isoler l'autel majeur et le réduire à ses formes essentielles, réserver les retables aux autels mineurs, recouvrir du ciborum l'autel majeur et l'entourer de courtines.

L. C.

L'ART DÉCORATIF, mars 1908.

L'art décoratif-tchèque. — Les musées de Prague, de Brno et d'Olomone et quelques publications de la Bohème s'attachent à sauver de la destruction l'art traditionnel tchèque. Malgré l'influence occidentale, le peuple a maintenu le sentiment artistique indigène basé sur la tradition patriarcale ; on le retrouve dans la chaumière du paysan, dans les ustensiles de travail, dans le costume, dans la céramique, et la chanson populaire. La Bohème et la Moravie donnent des types spécifiques distincts.

Le fond du décor traditionnel dans le costume, est l'ornement géométrique appliqué aux végé-

taux ou aux animaux. Le motif de la nature, une fois choisi par la brodeuse, devient le point de départ d'une série décorative de plus en plus indépendante du type original qui a ému la naïve artiste.

Le motif du coq, par exemple, reproduit en une harmonie de vert, de rouge et de jaune, et qui paraît le plus ancien, devient une ingénieuse combinaison de triangles, de carrés, de rhombes; de même le modèle de la pomme.

Mme Vlasta Havelkova a montré que ce dernier est distinct du type oriental de la grenade; l'œillet, la clochette abondent; la tulipe s'y montre longtemps avant d'être connue en Europe.

Le coq, protecteur de l'accouchée, la pomme symbole de la fécondité, l'œillet enblème de la passion, remontent à l'époque païenne et se rattachent à la préhistoire.

Tel est le sujet d'un article richement illustré de M. Milos Marten.

D'autre part M. A. Chevasses s'occupe de l'art en Caucasie d'après le récent ouvrage de M. Mourier.

L. C.

NOTES D'ART.

John Ruskin a écrit sur l'art des pages d'or, notamment dans ses Maîtres de Florence. M. Robert de la Sizeranne a été un délicieux interprète de ce prophète de la religion de la Beauté. Dans une série d'articles sur les *Primitifs Italiens*, M. A. Mascarel, à son tour, a repris le même sujet en des pages charmantes, montrant ce qu'enseignent les Primitifs et quelles sont les destinées de l'art chrétien (nos 1, 2 et 3, 1908). Pour lui « l'Art chrétien n'est pas mort. Il vivra autant que Dieu et l'âme, autant que le Christ qui sera éternellement son guide et son soutien. » Il s'adresse en ces termes aux artistes : « Voulez-vous marcher sur les traces de vos glorieux prédécesseurs? Etudiez amoureusement, passionnément la nature, soit ; mais ne perdez jamais de vue, comme le conseille Ruskin, qu'elle est essentiellement une créature divine... Soyez sincères, soyez sobres, soyez purs... »

L. C.

L'ART FLAMAND ET HOLLANDAIS.

L'an dernier M. J. de Bosschere publiait dans cette élégante revue une description des vitraux de la cathédrale d'Anvers. Il s'occupe dans le no 4 de cette année de ceux de la jolie cité de Lierre; il décrit ainsi un ensemble de cinquante-six verrières anciennes. Il le fait à l'aide de belles illustrations et dans un style où le maniérisme fait malheureusement tort à la clarté. Nous mettons encore la simplicité du langage au-dessus de son élégance, et nous trouvons plus jolies les anciennes expressions qu'on veut éviter à tout prix, que les nouvelles qu'on s'efforce de créer. Exemple : jadis on aurait parlé de l'ovale de la figure de la Vierge et de la tête ronde du petit Jésus ; aujourd'hui cela paraît vulgaire, et l'on parle de la tête « *sphérique* » de l'enfant, et de la forme franchement « *ovoïde du chef* » de sa sainte Mère, etc.

L. C.

Varia.

American journal of Archaeology, 1907, *no 3, juillet-septembre.* — Herbert E. Everett : *Antonizzo Romano.* Étude complète sur ce peintre romain de la seconde moitié du XVe siècle, et dont la vie et l'œuvre ont été reconstituées par Corvisieri, Bertolotti et Müntz.

Kunst und Kunsthandwerk, 1907, *fasc. 1.* — M. A. von Walther-Molthein décrit la collection de vieux ustensiles domestiques des cuisines du burg de Kreuzenstein.

Fasc. 2. — M. H. Berlepsch-Valendas décrit la maison villageoise dans la région forestière de Bregenz.

Le *Fasc. 3* est consacré à la collection de meubles en bois sculpté, de toutes époques et de tous pays, appartenant à M. A. Figdor, de Vienne.

Fasc. 4. — Intéressant article de M. O. Fischel sur la chambre à coucher, du moyen-âge à nos jours, dans les divers pays.

Fasc. 8-9. — Article de M. P. von Falke sur les anciens meubles de la région du Bas-Rhin ornés d'appliques en fer.

Notices de M. R. Ameseder sur le sculpteur styrien Richard Jakitsch.

Fasc. 10. — Étude de M. F. Sarre sur les tapis du moyen-âge d'Asie-Mineure et d'Espagne.

Fasc. 12. — Notice de M. A. Walcher von Molthein sur les représentations de la chasse à la licorne dans l'art du XVe et du XVIe siècle.

Monatschrift für Kunstwissenschaft [1]. *(Première année, no 1-2, 1908).* — *Un coup d'œil dans l'atelier de Donatello*, par M. W. Bode. Il s'agit de travaux d'atelier reproduisant des modèles originaux du maître : tels le *David* du palais Martello de Florence, exécution plus développée d'une statuette de bronze de Donatello au musée de Berlin ; la *Vierge entourée d'anges*, bas-relief en marbre inspiré du modèle en terre cuite du musée de Berlin, etc.

1. Dirigée par Dr G. Biermann ; éditée à Leipzig, chez Klinkhardt et Biermann ; mensuelle ; 16 marks par an.

L'Italie «orientale», par J. Strzygowski ; motifs orientaux qui se retrouvent dans les monuments italiens : ornements en stuc à Santa Maria in Valle di Cividale, d'origine hellénico-persane.

L'iconographie de Michel-Ange, par. E. Steinmann. L'auteur signale divers portraits de Michel-Ange qu'on retrouve dans le bas-relief de Bartholomeo Ammanati.

Notice de MM. H. Kœgler sur la datation de l'autel d'Isenheim de Grünewald, par une gravure sur bois de Hans Baldung, de 1511.

N° 3.—La maison du Greco à Tolède, par P. Lafond; biographie de l'artiste, qui de son vrai nom s'appelait Domenikos Theotokopuli, et reproduction de quelques-unes de ses œuvres.

Églises bourguignones, par A. Weese ; Bern, Cluny, Autun, Pontigny.

N° 4. — L'art allemand dans les Musées français, par L. Réau.

Di una Madonna del Bacchiacca attribuita a Raffaello, par G. Poggi.

N° 5. — La Madonne à Stuppach de Mathias Grünewald, par A. H. Schmid.

Les peintures murales carolingiennes du Munster de Graubünden (Suisse), par A. Schmarsow.

La peinture du Donau au XVIe siècle, par R. Stiassny et H. Voss.

Literarische Rundschau [1], *n° 5 mai 1908. Aus Kunst und Leben*, von Mgr von Keppler par Sauer, p. 233.

N° 6.— The Catholic Encyclopedia (New-York), par Sauer, p. 261.

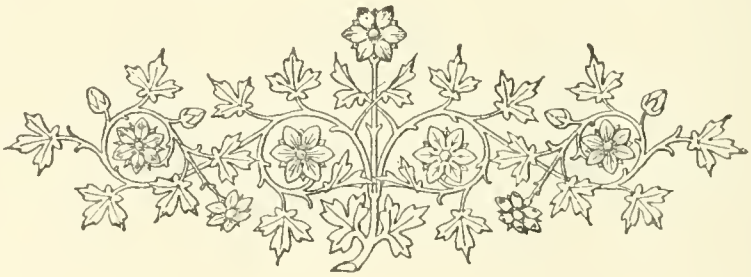
Revue de l'Art ancien et moderne (février). — *Les accroissements du département de la sculpture du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes, au Musée du Louvre*, par M. P. Vitry.

L'abside de l'église de Villiers-Adam, par M. Ch. Heymann.

L'Art et les Artistes (février). — *Les fresques des Palais Schifanoia de Ferrare*, par M. H. Roujon.

La Sagrada Familia, par M. E. Marquira.

1. Dirigée par le Dr J. Sauer ; édité par Herder, Fribourg en Brisgau ; mensuel ; 10 marks par an.



Chronique. SOMMAIRE : MONUMENTS ANCIENS : Mont Saint-Michel, Avignon, Schlestadt (Alsace), Amsterdam, Rome, Bruxelles, Gand, Furnes. — PEINTURES MURALES : Bois-le-Duc, Rome. — VARIA.

Monuments Anciens.

LE *Touring-Club*, qui est une puissance, et une puissance assez bienfaisante jusqu'ici, a entrepris une énergique campagne en faveur du Mont Saint-Michel. Il a fait rédiger par un historien un mémoire spécial, exposant les faits, et reprenant dans son ensemble avec méthode toute l'argumentation que nos lecteurs connaissent. A la fin du mémoire, une conclusion rappelle en quelques lignes que cent dix mille membres du Touring-Club font appel aux pouvoirs publics pour demander, avec des mesures qu'ils jugent urgentes, le classement du Mont Saint-Michel *tout entier*, comme site et comme monument naturel de caractère artistique, protégé par la loi du 21 avril 1906.

***

Avignon. — On annonce que M. Nodet, architecte des monuments historiques, vient de faire au palais des Papes plusieurs découvertes intéressantes à la suite de recherches dans les archives de l'administration du génie militaire. Après avoir procédé à des sondages dans le mur, épais de deux mètres, de la chapelle de Clément VI, il a mis au jour des sculptures remarquables ornant le pourtour d'une grande baie ogivale de sept à huit mètres, qui constituait l'entrée de la chapelle. Cette ouverture formait deux portes séparées par un meneau et surmontées d'un vaste tympan. Toutes les parties découvertes de cette entrée monumentale sont ornées de sujets et de motifs d'une grande richesse.

***

Schlestadt (Alsace). — L'empereur Guilaume II a inauguré au mois de mai le château alsacien de Hohkœnigsburg.

Situé sur une hauteur de 757 mètres, à la limite de la Haute et de la Basse-Alsace, à l'Ouest de Schlestadt, le château appartenait, au milieu du XIIe siècle, aux Hohenstaufen. Un siècle plus tard, il est fief lorrain aux mains des landgraves de la Basse-Alsace. Au XVe siècle, il devient la propriété des évêques de Strasbourg

Une première fois détruit en 1462 par la Ligue des villes du Haut-Rhin, il est reconstruit à partir de 1480 par les comtes de Thierstein. Dès lors, jusqu'en 1633, il appartient aux Habsbourg d'Autriche. Mais en 1633, il fut saccagé par un corps d'armée suédois.

L'empereur Guillaume et l'architecte Ebhardt lui ont rendu la vie.

Le château appartenait depuis 1770 à la ville de Schlestadt, et l'entretien de cette ruine monumentale lui était onéreuse. En 1899, son sous-préfet suggéra à la municipalité de faire don à l'Empereur de ce qui restait du château de Hohkœnigsburg.

L'architecte Bodo Ebhardt, président de la Société fondée pour la conservation des châteaux anciens, fut appelé et, sur requête, il fournit un devis de restauration qui, approuvé par l'Empereur en personne et après réductions, s'éleva à trois millions et demi de marks environ.

Le château reconstruit par ses soins se dresse sur la ruine ancienne, et nul ne parlait de son labeur que pour l'admirer, lorsque, au mois de septembre dernier, un éditeur de Strasbourg, M. Paul Heitz, en examinant de vieux bois du XVIe siècle, représentant la *Bataille de chats et de souris*, qui appartenaient depuis ce temps au fonds de sa maison, crut reconnaître sur l'un d'eux la silhouette du paysage et du château de Hohkœnigsburg : il remarqua que la grande tour du château était ronde ; or celle qui s'y dresse aujourd'hui, est carrée. L'humour alsacienne s'exerça sur l'architecte qui se défendait de son mieux, alléguant que le bois de M. Heitz ne se rapportait pas au Hohkœnigsburg, et que sa certitude était entière, puisqu'il avait trouvé des fondations carrées.

L'affaire néanmoins continuait d'occuper l'opinion sans que l'on osât encore en avertir l'Empereur. On s'y décida enfin ; il était temps, car peu de jours après cette révélation, le 13 mars, la chose était portée à la tribune du Reichstag par le député Pfeiffer. Que faire cependant. La tour était construite. L'architecte avait-il tort ? Allait-on la jeter bas ?

Bref, le conflit semblait en voie d'apaisement, lorsque, le 2 avril dernier, un paysan d'Alsace s'avisa que, lui aussi, possédait quelque chose de pareil, et il l'apporta au libraire. C'était une plaquette en ivoire, qui reproduisait en relief l'aspect du château au seizième siècle. Et l'ivoire aussi montre la silhouette d'une tour ronde. M. Heitz derechef exulte et multiplie les publications bourrées de savants commentaires, et M. Ebhardt, de son côté, affirme que la plaquette d'ivoire est falsifiée, que M. Heitz à été abusé.

La version du libraire est d'ailleurs énergiquement démentie par M. le baron F. de Gaymüller

qui vient de s'adresser à la *Chronique des Arts* en ces termes :

« Celui des trois châteaux qui se voient dans le fond d'une gravure sur bois représentant la bataille des Chats et des Souris, et dans lequel M. Paul Heitz a cru découvrir la plus ancienne vue du Hohkœnigsburg, n'a rien à faire avec ce monument, pas plus que les deux autres ne représentent le château de Kienzheim et l'Œdenburg. La configuration du terrain est différente et aucun de ces châteaux n'offre les marques caractéristiques de ceux avec lesquels le savant libraire de Strasbourg a cru pouvoir les identifier.

« M. Heitz reconnaît très loyalement, d'ailleurs, et très justement, que le donjon de son prétendu (1) Hohkœnigsburg de forme conique très marquée « se dresse fièrement sur ses fondations « circulaires *(auf kreisfœrmiger Grundmauer)*. »

« Viollet-le-Duc, dans son *Dictionnaire de l'architecture* (vol. 3, article *château*, p. 170), écrit : « La tour carrée L est le donjon qui domine l'ensemble des défenses et paraît appartenir à l'ancien château. » Ces paroles, d'une justesse entière, sont confirmées implicitement par M. Emile Bœswillwald, inspecteur général des monuments historiques, de qui Viollet-le-Duc tenait une partie de ses renseignements. L'opinion de cet homme éminent, qui peu de temps avant sa mort, me montrait encore les belles études qu'il continuait sur ce monument, est de nature, je pense, à calmer à Strasbourg l'émotion des partisans du donjon circulaire. »

* * *

Amsterdam. — L'eglise dite De Nieuwe Zijds-Kapel, est une ancienne église catholique, érigée au XIVe siècle pour rappeler le miracle du Saint-Sacrement.

Reprise par l'administration communale de 1578 à 1590, elle fut donnée à l'église réformée. Les fidèles catholiques, avaient emporté, en 1578, tout ce qu'ils avaient pu ; il resta cependant au Begijnhof quatre coussins d'autel brodés et deux bannières de procession qui donnent une idée des merveilleuses richesses accumulées dans l'église par la piété des fidèles. En 1845, on a découvert dans la salle du Consistoire, recouvertes par le papier qui tapissait une armoire, des toiles attribuées à Jacob Corneliszoon van Oostranen, qui ont été transportées dans la Nieuw-Kerk. Les derniers vitraux ont disparu en 1832. L'orgue a été vendu en 1871 et a été acheté par l'église catholique de Jutfaas. Il y reste une chaire, des bancs, un portail intérieur de la première moitié du dix-septième siècle. Mais l'église elle-même est un des plus beaux, peut-être le plus bel édifice du moyen âge à Amsterdam. Les souvenirs historiques y abondent. Et toute son architecture, ses trois nefs, ses colonnes singulièrement élancées, ornées de riches chapiteaux, provoquent l'admiration des connaisseurs.

Or, cette église est fort menacée. En 1898, la police la fit fermer comme dangereuse pour les fidèles. Le Consistoire réformé ordonna une enquête et les architectes furent d'avis que les fondements étaient ébranlés et qu'il n'y avait qu'à démolir l'édifice. Le Consistoire réformé, qui a besoin d'argent pour faire bâtir son temple dans les nouveaux quartiers, et à qui l'on offre de l'emplacement un million de florins, penche pour la démolition.

D'autres architectes, entre autres M. Weissman, croient qu'il est très facile de consolider l'édifice et de sauver ce monument de l'art du moyen âge. Reste la question d'argent. Pourquoi ne ferait-on pas à Amsterdam les mêmes sacrifices que les protestants de Zaandam ont fait pour leur Grande Eglise ? Quelques-uns ouvrent un autre avis : Pourquoi les catholiques ne rachèteraient-ils pas la *Nieuwe Zijds-Kapel*, en s'engageant à ne jamais y établir de pèlerinages? Cette dernière condition montre les hautes difficultés de la question. Les catholiques peuvent-ils faire cette promesse ; les protestants peuvent-ils l'exiger ? Et les gens du dehors se demandent : N'y a-t-il donc pas un moyen de sauver un des rares monuments du passé qui subsistent dans Amsterdam (1) ?

* * *

Rome. — L'an dernier, on avait découvert un vieux mur dans un souterrain sous la sacristie de la basilique de S. Chrysogone au Transtévère, faisant partie de l'édifice primitif du Ve siècle.

Grâce au concours financier du Gouvernement italien, on vient de reconnaître la partie inférieure de l'abside de l'ancienne église de S.Chrysogone, décorée de peintures reproduisant une imitation de l' « opus sectile marmoreum ».

Cette abside mesure plus de 14 mètres de diamètre. On a aussi trouvé devant elle les restes de la confession souterraine formée d'un corridor semi-circulaire qui aboutissait à une salle rectangulaire où devait se trouver l'autel des reliques.

Cette coufession devait être ornée de marbres et de peintures. On a déjà commencé à y découvrir quelques restes de figures de saints, peintes,

1. Pour être exact et juste, nous devons dire ici, que dans une lettre à la *Chronique des Arts*, du 20 juin, M. P. Heitz maintient l'authenticité de son bois et de sa plaquette d'ivoire comme figuration du château de Hohkœningsburg. N. de la R.

1. D'après le *Journal des Débats*.

semblerait-il, vers le VIIIe siècle. Le pavement devait être formé de dalles de marbre dont on voit encore les traces du scellement dans les parois de l'abside.

C'est sur ce pavement qu'était placé le presbytère avec l'autel majeur de la basilique disparue. De cette découverte, il résulte que quand le cardinal de Crema, en 1123, reconstruisit l'ancienne basilique du Transtévère, il la reconstruisit presqu'entièrement en dehors de celle-ci et à droite de l'abside.

L'autel et les ornements de marbre ont été transportés de l'ancienne à la nouvelle basilique, et celle-là fut recouverte. Il est certain maintenant que les restes de toute la salle du très ancien « titulus crisogoni » dont parlent les inscriptions et le « liber pontificalis », existent encore sous la partie antérieure soit sous le terre-plein du potager, soit sous les tombes de l'église actuelle.

Le Directeur Général des Antiquités, M. Corrado Ricci a promis d'intéresser de nouveau le Gouvernement pour la continuation des fouilles. On retrouvera sans nul doute des peintures qui pourront avoir une grande importance pour l'histoire de l'art, pour la légende du célèbre martyr et pour la mémoire locale qui donna origine à ce titre qui fut un des plus importants de l'ancienne Rome chrétienne.

***

Bruxelles. — Les travaux de dégagement et de restauration du chevet de la collégiale des SSts-Michel et Gudule touchent à leur fin.

La première des constructions nouvelles que l'on aperçoit, à côté du portail septentrional du transept, est la petite sacristie, décorée d'une élégante tourelle, la grande sacristie est contiguë. Cette construction basse, surmontée d'une plate-forme en terrasse bordée d'un garde-corps ajouré, est en gothique du XVIe siècle. Les plans approuvés d'abord étaient autres, mais au début des travaux de réfection de cet édifice, qu'on se disposait à reconstruire en style Renaissance, on mit au jour la belle architecture gothique des façades latérales, et les plans primitifs furent modifiés complètement. On découvrit, noyé dans la maçonnerie parasite, un superbe fragment de l'architecture de l'école des Keldermans, avec de belles fenêtres à meneaux, richement ornementées.

Les plans de M. l'architecte Caluwaers furent remaniés, et la sacristie nouvelle est une restitution fidèle de la première, datant de 1550 environ (la chapelle du Saint-Sacrement, a laquelle elle est adossée, date de 1539).

A côté, une courette basse marque l'ancien niveau du cimetière de Sainte-Gudule, désaffecté vers 1780, à la suite de l'édit de Joseph II. En dessous l'on a creusé une vaste cave pour remiser le matériel du culte.

Le mur de soutènement et de clôture est terminé avec la grille de fer forgé, qui le surmonte, entrecoupée de piliers aux pinacles élégants, mais peut-être pas assez brabançons ainsi que la balustrade.

La conciergerie est dégagée du pied et restaurée dans le style primitif, telle qu'elle fut construite vers 1660 ; la chapelle de Notre-Dame de Bon-Secours, à laquelle elle s'adosse, date de 1649. Quant à la chapelle hexagonale, dite chapelle Maes, elle date de 1665.

Les matériaux mis en œuvre sont la pierre blanche de Gobertange, pour les surfaces unies, la pierre blanche d'Euville, pour les détails sculptés, le château-Landove pour les marches d'escalier, qui doivent résister à l'usure. Les plates-formes de recouvrement de la toiture et des caves sont en beton armé, avec chapes de plomb.

***

Gand. — La *Commission royale des monuments* a procédé à l'examen des travaux de recherches et de dégagement de l'église Saint-Nicolas, à Gand, recherches, qui permettront d'établir un relevé complet de la situation actuelle du monument.

Il a été constaté, que dans les piliers de la tour on a fait usage d'une certaine quantité de tuf qui n'est pas d'une grande résistance à l'écrasement. Ainsi que nous l'avons déjà dit, les bas-côtés étaient surmontés de galeries où les fidèles avaient primitivement accès.

Lors de la restauration prochaine, il est a souhaiter que l'on rétablisse au moins une travée de la construction primitive avec sa galerie, par exemple celle contre la tour, en souvenir de ce qui a existé à l'origine et qu'on rétablisse le niveau primitif du sol en vue de restituer à l'édifice ses proportions altérées par un relèvement de $0^m,85$ dans la nef et de $1^m,30$ dans le chœur.

***

Furnes. — Sainte-Walburge [1]. La *Commission royale des monuments* vient d'émettre son avis sur les travaux ayant pour objet l'aménagement des stalles du chœur et le déplacement du jubé. Après un examen minutieux les membres de ce collège ont été unanimement d'avis que l'orgue ne peut être remis à l'entrée du chœur où il masquait tout à fait la vue, aujourd'hui

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1908, p. 212.

superbement dégagée, du beau sanctuaire de Sainte-Walburge, l'orgue devra être placée devant la fenêtre occidentale ou à côté sur un jubé ; d'autre part il y aurait lieu de rétablir la situation primitive des stalles faisant retour vers le transept avec les galeries qui les surmontaient. En d'autres termes à la situation ancienne rien ne sera changée en dehors du déplacement de l'orgue.

Peintures murales.

Bois-le-Duc. — Faute d'une commission royale des monuments en Hollande, on continue encore de nos jours à détruire dans ce pays les très rares documents artistiques du passé. Sur un support intérieur, mitoyen entre la 1e et la 2e chapelle rayonnante du chœur de la cathédrale de Bois-le-Duc il se trouvait une peinture murale *excellente* (fin du XVe siècle), représentant la Vierge avec l'Enfant, entourés de phylactères portant l'inscription : *Sea mr mea (Sancta Mater Maria) oro pro nobis.* Les figures de la Vierge et de l'Enfant étaient assez bien conservées jusqu'au bas de la poitrine.

Il y a deux mois, un *restaurateur* les a *détruites* en grattant le support en question pour le couvrir d'une couche épaisse de Portland.

***

Rome. — (Voir ci-dessus *Monuments anciens*). — Des fresques très intéressantes pour l'histoire de la peinture au moyen âge viennent d'être découvertes, dans le sous-sol de la sacristie de l'église Saint-Chrysogone, où l'on avait dégagé dernièrement les murs de deux édifices d'époque différente : les uns dessinant la forme d'une basilique à abside et remontant à la période immédiatement postérieure à Constantin, les autres semblant représenter une « Confession » ajoutée vers le VIIIe siècle à l'ancienne église. La partie supérieure de l'abside est ornée de décorations géométriques et florales ; le mur de la « Confession » porte des peintures plus remarquables : on a déjà mis au jour les figures de deux saints et d'une sainte, d'un bon caractère. Le style de ces fresques rappelle celui des fresques de Santa Maria Antica au Forum, qui datent, comme celles-ci, du VIIIe siècle. Cependant celles de Saint-Chrysogone montrent une technique plus habile et un art plus avancé.

Varia.

Un Institut français a été inauguré le 27 avril à Florence.

C'est l'Université de Grenoble qui a pris l'initiative de l'organiser. L'historien, l'étudiant, le voyageur, que les nécessités de leurs études ou la curiosité de leur esprit poussaient à se documenter sur les œuvres qu'ils voyaient et à faire des recherches personnelles, étaient jusqu'ici réduits à leurs propres ressources. A l'institut qui va être ouvert, la place réservée aux études artistiques ne sera pas mesurée.

***

Les églises italiennes ont été, comme les nôtres, l'objet de nombreuses déprédations. On n'a pas perdu le souvenir de l'affaire de la chape d'Ascoli, et, plus récemment encore, du célèbre calice de la Genga. Pour prévenir le retour de semblables faits, le Cardinal-secrétaire d'Etat a envoyé récemment aux évêques d'Italie une lettre circulaire établissant des règles précises en vue de la conservation des documents et des monuments précieux existant dans les diocèses d'Italie.

En vertu de cette circulaire, dans chaque diocèse, l'évêque doit constituer un « *Commissariato permanente pei docomenti e monumenti cusiodoti dal clere* ». Ce commissariat, qui peut être une Commission d'ecclésiastiques et de laïques compétents, mais doit comprendre au moins un commissaire pour les documents d'archives et un autre pour les monuments et objets sacrés, a pour charge précise d'empêcher l'aliénation ou la destruction des choses précieuses, et aussi de veiller à ce qu'elles soient conservées dans de bonnes conditions. Son premier soin doit être de dresser un catalogue exact de tous les documents conservés dans les archives ecclésiastiques du diocèse et de tous les monuments et objets artistiques confiés à la garde du clergé.

***

Nous signalons une heureuse innovation adoptée par la Commission royale des monuments.

Des bourses, au nombre de quatre, de 600 fr. ont été instituées naguère en faveur d'élèves architectes qui sont attachés à cette Commission. Trois de ces bourses sont attribuées aux élèves des académies royales d'Anvers, de Bruxelles, de Gand et de Liége ; une quatrième à ceux des écoles de St-Luc de Bruxelles, de Gand et de Liége. M. V. Vaerewyck a été choisi comme bénéficiaire de cette dernière. C'est un jeune architecte d'un talent déjà consacré. Nous félicitons la Commission royale des monuments de cette mesure libérale, qui a été prise, croyons-nous à l'unanimité de ses membres.

Imprimé par Desclée, De Brouwer & Cie, LILLE-PARIS-BRUGES-BRUXELLES-ROME.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

51me Année. — 5me Série.

Tome IV (LVIIIe de la collection).

5me livr. — Septembre 1908.

Les églises de l'abbaye de Silos.

I
HISTOIRE

A petite ville de Santo-Domingo de Silos est située dans la Vieille-Castille, à quarante-sept kilomètres de Burgos et à peu près à la même distance d'Osma. Il n'est pas aisé d'atteindre ce *pueblo* éloigné de toute voie ferrée, et isolé au milieu de montagnes arides et sauvages. Le moyen régulier, celui du moins qu'emploient les rares visiteurs attirés par l'abbaye, est de suivre pendant cinq heures, en *coche-correo* ou diligence, la route qui va de Burgos à Covarrubias, et de gagner ensuite en voiture ou à mulet l'humble petite ville castillane. Bien humble en effet, bien misérable même elle apparaît au fond de la vallée. Tous ceux qui l'on visitée ont dû évidemment être déçus en l'apercevant, — déçus aussi en voyant l'église monastique du XVIIIe siècle et les grandes constructions sans caractère de l'abbaye bénédictine. Rien, à l'extérieur, ne fait supposer que cette abbaye renferme de merveilleux cloîtres romans. Tout ce qui peut attirer l'attention, lorsqu'on longe la rue conduisant au monastère est le grand mur crénelé du jardin des religieux ; et bientôt, on est en face du portail aussi vilain que prétentieux qui décore la façade de l'ouest. C'est par cette porte que les visiteurs pénètrent d'ordinaire. Mais avant d'en franchir le seuil, ils peuvent légitimement désirer connaître l'histoire de l'abbaye. Cette histoire a été faite, et bien faite, par Dom M. Férotin ; nous la résumerons, en nous basant sur l'ouvrage de notre confrère [1] ; nous mentionnerons en particulier tout ce qui peut aider à préciser les campagnes de construction de l'église et du monastère.

Alphonse de Carthagène, qui fut évêque de Burgos au XVe siècle, a écrit quelque

1. *Histoire de l'abbaye de Silos*, grand in-8°, Paris, 1897.

part que le monastère fut fondé par le roi Récarède, en l'année 593. Le garant de cette assertion est le P. Ambrosio Gomez, un bénédictin espagnol qui assure, dans son ouvrage sur Saint-Dominique de Silos [1] avoir pris cela dans un manuscrit, conservé aux archives de la cathédrale de Burgos. Dom Férotin n'a pas trouvé que l'affirmation du prélat pût mériter grand crédit; et, pourtant, en considérant d'une part que le monastère existait au commencement du Xe siècle (une charte de 919 en fait foi) et, de l'autre, qu'il n'a pu être fondé pendant l'invasion musulmane, il a écrit qu'il fallait le faire remonter au temps des Visigoths. Nous croyons même, ajoute-t-il, que rien ne s'oppose à l'opinion d'Alphonse de Carthagène, lequel, nous l'avons dit, lui assigne pour fondateur le premier roi catholique de la monarchie espagnole [2].

Nous voulons exposer et non discuter maintenant ces assertions. Disons pourtant que le manuscrit d'Alphonse de Carthagène est perdu, et qu'on peut se demander sur quoi l'évêque s'est basé pour avancer que Récarède édifia le monastère en 593.

En somme l'origine de l'abbaye au temps des Visigoths n'est pas prouvée. Il est du moins certain qu'elle existait au commencement du Xe siècle ; une charte de Fernan Gonzalez, comte de Castille, ne peut laisser de doute à cet égard. Il est question dans ce document, daté de 919, de l'église monastique, située sur le territoire de *Tablatello* ; et la vallée dans laquelle se trouve le monastère est encore appelée aujourd'hui : *la valle de Tabladillo.* Le comte donne aux bénédictins le terrain *in quo hec eadem ecclesia sita est vel monasterio (sic) fundatus* [1], et tout le territoire environnant.

Les noms des saints patrons de l'église monastique y sont indiqués ; parmi eux et en premier lieu se trouve saint Sébastien. Or, nous savons que l'abbaye fut tout d'abord sous le vocable du glorieux martyr ; mais, après la mort de saint Dominique, c'est-à-dire vers la fin du XIe siècle, nous voyons ce titre s'effacer peu à peu devant le nom du saint abbé, pour disparaître enfin complètement. Toutefois l'église abbatiale garda et conserve encore aujourd'hui le vocable de Saint-Sébastien.

Nous venons de dire que, par la charte en question, le comte de Castille donnait aux bénédictins le terrain sur lequel était bâti le monastère, et d'autres domaines encore ; de ceci D. Férotin donne une explication des meilleures. Au commencement du Xe siècle, les Maures étaient maîtres de toute cette partie de la Vieille-Castille qui forma plus tard, au nord du Duero, le district de Santo-Domingo de Silos. Mais le vaillant comte s'en empara ; et c'est alors très probablement qu'il fit aux moines de Silos la donation d'une partie du territoire qui lui appartenait par droit de conquête.

Le privilège de Fernan Gonzalez mentionne un certain Placentius ; c'est le premier abbé connu du monastère de Saint-Sébastien de Silos. Quelques autres noms d'abbés, antérieurs à saint Dominique, nous ont été également conservés ; mais nous savons peu de chose à leur sujet. Il faut arriver au saint que nous venons de nommer pour avoir abondance de faits et

1. *El Moisen segundo, nuevo redentor de Espâna, N. P. Santo-Domingo Manso, aclamado hasta aora Santo-Domingo de Silos. Su vida, sus virtudes y milagros antes y despues de Su muerte, escribia el R. P. Maestro Fray Ambrosio Gomez, predicador general de la Orden de San Benito, etc. Madrid, 1653 p. 105.*

2. *Histoire*, p. 4.

1. L. Férotin, *Recueil des chartes de l'Abbaye de Silos*, Paris, 1897, 1ere charte.

voir commencer la période de gloire monastique de Silos.

Saint Dominique naquit au commencement du XIe siècle à Cañas, petite ville de la Rioja, province qui faisait alors partie du royaume de Navarre. Il revêtit l'habit monastique dans le monastère de Saint-Émilien, et fut nommé abbé de Silos par Ferdinand le Grand, roi de Castille et de Léon. Son gouvernement dura bien près de trente-trois années (24 janvier 1041 au 21 décembre 1073). Grâce au récit d'un de ses disciples, le moine Grimald, nous savons que l'œuvre du Saint fut considérable. En même temps qu'il donna tous ses soins à l'édifice spirituel, il restaura le monastère confié à sa garde, nous dit le biographe ; il reconstruisit *ecclesiam et omnia monasterii habitacula*, ajoute-t-il bientôt. Quoique ce texte ne soit pas absolument clair, la restauration, croyons-nous, équivalut à une reconstruction à peu près totale (1).

Les historiens des derniers siècles et ceux qui se sont occupés de Silos, depuis vingt ou trente ans, ont presque tous considéré le cloître inférieur comme étant aussi l'œuvre du Saint, comme ayant été construit sous son abbatiat. Plusieurs de ces historiens, y compris le meilleur de tous, Dom Férotin, pour avoir été peu ou point archéologues, ont fait remonter également au saint abbé différentes pièces du mobilier liturgique de Silos. Nous croyons avoir montré dans notre volume sur le dit trésor (2) que le calice ministériel est la seule pièce existante qui ait été faite sous le gouvernement de Dominique (1).

Il importe de noter que, du vivant du saint abbé, un bon nombre de captifs maures ou arabes, « *Saraceni* » d'après Grimald, travaillaient dans l'abbaye. Comme D. Férotin l'a fait remarquer, ils étaient probablement un don du roi Ferdinand Ier à son ami Dominique.

Le saint mourut en 1073. Son corps fut enseveli dans la galerie nord du cloître, à l'endroit où s'élève encore aujourd'hui un monument funéraire commémoratif de la première sépulture. C'est là qu'il reposa «*per quedam annorum curricula*», nous dit Grimald. Mais les prodiges éclatèrent si nombreux à son tombeau, que le corps fut transféré solennellement dans l'église en 1075, d'après Fr. Juan de Castro (2), en 1076 d'après D. Férotin.

Fortunius, successeur immédiat du saint abbé (1073-1116), fit consacrer l'église en 1088. Parmi les prélats qui assistaient à la cérémonie se trouvaient le Cardinal Richard, abbé de Saint-Victor de Marseille, et Pierre, archevêque d'Aix, ancien bénédictin du même monastère.

Il n'est guère moins intéressant de faire remarquer « que les Français, généralement désignés en Castille sous le nom de Gascons, accoururent en grand nombre en Espagne vers la fin du XIe siècle, à l'appel d'Alphonse VI, qui s'en servit pour lutter contre les maures et peupler les contrées nouvellement conquises. Un quartier de Silos porte encore le nom de Barbascones,

1. « Quam decenter monasterium sibi commissum, pene omni re necessaria destitutum spoliatumque restauraverit ; quam eleganter ecclesiam et omnia monasterii habitacula pene vetustate consumpta ac semiruta, cum nimio labore gravique angustia... reedificaverit et pristino melioratoque restituerit... » *Vita beati Dominici*, cité par D. Férotin : *Histoire*, p. 42.

2. *L'Ancien Trésor de l'Abbaye de Silos*, Paris, 1901.

1. Le style de ce calice et la forme dédicatoire gravée sous la collerette du pied ne permettent aucun doute sur l'époque à laquelle il appartient.

2. *El glorioso thaumaturgo español*... lib. II, cap. I. Le père Juan de Castro, moine de Silos, écrivit cette vie de saint Dominique au XVIIe siècle. Elle fut imprimée à Madrid en 1688.

c'est-à-dire faubourg des Gascons [1]. »

Le XIIe siècle qui fut un siècle prospère pour l'abbaye ne nous a transmis qu'une charte mentionnant — et rien de plus — le cloître de la fameuse abbaye ; ce document de 1158 établit la distribution des revenus du monastère par l'abbé D. Petro, entre autres les revenus *operis claustri* [2].

A propos du cloître, nous sommes heureux de dire qu'en étudiant les documents réunis dans l'énorme cartulaire de Silos, nous avons trouvé la mention d'un certain *Dominicus operarius* (1175). Ce religieux pourrait bien avoir été l'intendant ou le proviseur de la fabrique du cloître supérieur.

En 1170 naquit saint Dominique de Guzman, fondateur des Frères-Prêcheurs ; c'est une faveur que Jeanne d'Aza obtint à Silos, en priant devant le tombeau du saint abbé ; en actions de grâces évidemment le nom de Dominique fut donné à cet enfant prédestiné dont la gloire devait surpasser de beaucoup celle de son saint patron.

Le monastère de Silos était encore puissant au XIIIe siècle, et faveurs et privilèges lui furent alors accordés par les Souverains Pontifes aussi bien que par les rois de Castille. Son plus grand abbé, après Dominique, appartient à cette époque ; c'est D. Rodrigue Yenenguez de Guzman, plus connu sous le nom de San Rodrigo ; il gouverna le monastère pendant trente-quatre ans (1242 à 1274). Il n'est pas inutile de relever qu'à la fin du même siècle Silos [3] et saint Dominique [4] sont mentionnés comme étant de l'ordre de Cluny. Cela veut dire seulement qu'à Silos on suivait dans une certaine mesure l'observance de l'illustre abbaye française, car le monastère de Saint-Dominique ne fit pas réellement partie de l'ordre de Cluny.

La prospérité relative de Silos, au XIIIe siècle, n'égala pas celle des XIe et XIIe siècles ; la décadence arriva même bien vite, par suite des prébendes et des abbés commenditaires. Le pape Benoît XII, ancien abbé de Fontfroide, au diocèse de Narbonne, tenta de réformer l'ordre bénédictin et, dans ce but, adressa, en 1336, la Bulle bénédictine à tous les moines noirs. C'est un abbé de Silos, D. Jean IV, qui fut chargé de l'exécution de cette bulle en Castille.

En 1384, l'abbaye ayant été détruite en partie par un incendie, D. Gonzalo, évêque de Burgos, écrivit aux fidèles de son diocèse pour les encourager à aider de leurs offrandes la reconstruction du monastère. Cette lettre fut la première en date d'une série de lettres et de bulles par lesquelles plusieurs papes et cardinaux accordèrent des indulgences à ceux qui contribueraient *ad illius et dicti monasterii structuram, edificiorum et ornamentorum ecclesiasticorum conservationem et reparationem* [1].

Un abbé du XVIe siècle, Alonzo de Figuera (il fut élu abbé en 1578), a droit d'être nommé en cette étude. Le bon Yepez, en son naïf langage, nous le montre comme ayant eu partout le désir de bâtir *qui est une inclinaison naturelle à tous les bons esprits* [2]. De fait on lui doit les beaux murs crénelés qui entourent le vaste jardin de l'abbaye. Il fut aidé dans cette œuvre considérable par un novice qui, à la veille

1. D. Férotin, *Histoire*, p. 74, note 4.
2. D. Férotin, *Recueil*, p. 91.
3. Bulle par laquelle le pape Boniface VIII soumet à l'abbaye de Silos « ordinis de Cluniengo » le monastère des bénédictines de San Benito de Huete. — D. Férotin, *Recueil*, p. 304.
4. « Sanctus Dominicus Cluniacensis et abbas de Sylos... » Frater Johannes Egidii : *Liber de preconiis Hispanie* (Bibliothèque Nationale de Paris, nouv. acq., fonds latin, 175, f° 46 v°).

1. Bulle de Paul II (1468). — D. Férotin, *Recueil*, p. 503.
2. *Coronica*, Trad. Rethelois, t. IV, p. 542.

de prononcer des vœux donna une somme de 3000 ducats [1].

Nous passons sur le XVIIe qui n'offre rien de saillant pour une étude historique aussi sommaire que la nôtre.

Au contraire le XVIIIe siècle vit s'accomplir des faits importants, dont plusieurs souverainement déplorables. C'est alors qu'on bâtit presque tout le monastère actuel, puis une grande chapelle octogonale que l'on voit encore à l'extrémité du transept méridional de l'église actuelle. C'est dans cette chapelle que le corps de saint Dominique fut transféré en 1733, et renfermé dans une urne d'argent qu'on déposa au-dessus de l'autel. Depuis 1075, il avait reposé dans un tombeau placé dans le bas-côté nord de l'église abbatiale.

La démolition de cette vénérable église romane devait suivre d'assez près le travail des constructions nouvelles. Maîtres d'œuvres et maîtres tailleurs de pierres, sans doute encouragés par les religieux, déclarèrent bien haut que la dite église menaçait ruine et qu'il était urgent de la démolir. Hélas! le mépris des monuments du moyen-âge et le désir de se voir adjuger un travail important comme était la démolition de l'ancienne église et surtout la construction d'une grande église neuve nous semblent manifestement avoir influencé les déclarations de tous ces amateurs de bâtisses, aussi froides que prétentieuses. Et maintenant voici l'énumération des documents qui relatent les vœux de nos *maestros*, concernant l'église romane. Nous la donnons telle que D. Férotin lui même la donne dans son *Histoire de Silos*, p. 181 et 182. Ces documents se trouvent aux archives de l'abbaye, liasse B, IV, 39 : 1° Les *declaraciones juradas*, par lesquelles don Joseph de Landa, Domingo de Ondategui et Juan de Zagarbinaga, tous trois *maestros de arquitectura*, déclarent « sous la foi du serment et à l'unanimité, que la dite église est menacée d'une ruine prochaine par les nombreuses et graves crevasses qu'on y voit et qu'on ne peut réparer sans refaire à neuf toute l'église » (1749-1750). — 2° La pétition par laquelle les moines de Silos réclament du R^me Abbé général de Saint-Benoît de Valladolid l'autorisation de démolir leur vieille église (1750). — 3° La réponse favorable du général, datée du 24 octobre et signée : Fr. Yñigo Ferreras. — 4° La déclaration de don Juan de Teja, maître tailleur de pierres *(maestro arquitecto de canteria)*, affirmant « l'urgente nécessité de démolir toute l'église » (1753). — 5° La déclaration de don Ventura Rodrignez, architecte de Sa Majesté, conçue en ces termes : « Il a déclaré et dit sous serment, avoir vu et reconnu dans le détail le transept *(cruzero)* et la *capilla major* de la vieille église, qui sert actuellement aux divins offices. Il a trouvé que, réserve faite du sanctuaire *(presvitterio)* et des chapelles de Saint-Martin et de Notre-Dame, toute cette partie de l'édifice est menacée d'une ruine prochaine et qu'il importe de la démolir sans retard. D'autre part, il faut de toute nécessité *(forzosamente)* démolir les deux chapelles susnommées et le sanctuaire, qui ne s'adaptant pas à la partie déjà construite, ne peuvent être unis à la nouvelle construction » (29 avril 1755). — 6° Finalement, la déclaration de don Antonio de Machuca y Bargas, *director de la nueva fabrica de la iglesia*, portant que la chapelle *de los Santos Reyes* est menacée d'une ruine très prochaine et qu'un grand malheur *(una total*

1. Ruiz (fol. 180) cité par D. Férotin, *Histoire*, p. 161.

desgracia) est à redouter, si on ne la jette à bas (8 octobre 1756).

Et l'église monastique qui, pendant bien des siècles, abrita le tombeau de saint Dominique, disparut presque entièrement sous le marteau des démolisseurs. Une belle grande porte cependant est encore debout. Nous la décrivons dans le chapitre troisième.

En 1751 on commença l'église moderne que nous écartons sans regret de notre étude.

Nous avons à enregistrer, au XIXe siècle, un fait bien triste pour Silos : la suppression de l'abbaye par un décret en date de 1835 et la dissolution de la communauté. — Mais après bien des années de solitude et de désolation, le monastère de Saint-Dominique allait s'ouvrir de nouveau à la vie religieuse, liturgique et intellectuelle.

Le 15 octobre 1880, l'archevêque de Burgos, D. Antonio Rodrigo Justo, donnait le monastère aux bénédictins français, et un décret du roi Alphonse XII, daté du 7 décembre de la même année, les autorisait à s'y établir. Presque aussitôt une colonie de moines de Ligugé prenait possession de l'abbaye. A ces religieux expulsés et surtout au R. P. dom Guépin, bénédictin de Solesmes et, aujourd'hui, abbé de Silos, le monastère doit d'être restauré, et les cloîtres sauvés d'une ruine imminente.

Les arcades de ces cloîtres retombant sur de longues rangées de colonnes qu'aucune pile ne venait interrompre, une poussée énorme s'était produite vers le milieu de ces galeries : bien des poutres du plafond reposaient à peine sur le mur de ces galeries, et une catastrophe était à redouter. Dom Guépin appela à son aide plusieurs de ses frères en saint Benoît, notamment un architecte de fort grand mérite, Dom J. Mellet, moine de Solesmes et ancien élève de l'école des Beaux Arts.

Les nombreuses poutres furent descendues, allongées avec tôles de fer que l'on garnit de fourrures en bois, et remises à leur place première ; chacune des galeries reçut, à la hauteur des plafonds, plusieurs tirants terminés par des crampons en ellipse que l'on noya dans l'épaisseur de la maçonnerie ; l'autre extrémité des tirants fût engagée et fixée dans les murs des constructions qui entourent le préau. Ce travail de consolidation fut exécuté en 1889 et 1890, grâce à la générosité de D. Manuel Gomez Salazar, alors archevêque de Burgos. Et, de la sorte, le malheur fut conjuré... pour un temps. Démonter le cloître pièce par pièce, le reconstruire ensuite avec soin, employer les chaînages dont nous venons de parler, et ajouter un puissant contrefort au milieu de chaque galerie, eût été un moyen plus décisif. Malheureusement les conditions précuniaires de l'abbaye ne permirent pas de songer à l'énorme dépense qu'un pareil travail eût entraîné.

II

ÉGLISE PRIMITIVE

NOUS avons vu précédemment que l'abbaye de Silos existait avant saint Dominique et que, même, plusieurs auteurs attribuaient sa fondation aux temps des Visigoths; nous avons ajouté qu'une origine aussi ancienne n'était pas prouvée. Mais, enfin, dès le commencement cette abbaye posséda une église que nous savons avoir été dédiée à la Bienheureuse Vierge Marie et à saint Sébastien. Aucune fouille récente n'a révélé ce qu'elle dut être. Il existe du moins un plan du XVIIIe siècle qui pourrait bien reproduire cette église primitive *(fig. 1)*. Il porte

comme légende : *Iglesia primera que edificò ò ampliò el Santo* (saint Dominique). Ce plan est signé du nom de Manuel Machuca y Vargas (pour Bargas). Doit-on identifier ce personnage avec D. Antonio de Machucha y Bargas, *director de la nueva fabrica de la iglesia*, c'est à-dire de l'église actuelle, commencée en 1751 ? Nous le croyons fort sans avoir pourtant un argument décisif en faveur de notre opinion. Manuel n'est pas Antonio ; mais le nom de Manuel pouvait se doubler de celui d'Antonio. Quoi qu'il en soit, le plan de la *Iglesia primera* a un air de sincérité que l'on ne peut méconnaître ; et, ce qui est plus, il semble avoir été fait par un homme du métier. Nous croyons bien, cependant, de nous tenir quelque peu en garde contre ce document, 1° parce qu'une coupole centrale est indiquée en parfaite ellipse sur le transept que le dessinateur a ajouté à l'église dite primitive *(fig. 3)*. Nous ne croyons guère à l'existence de cette coupole en ellipse sur la croisée du transept, bien que le moyen âge ait connu des anomalies de plus d'un genre. — 2° Parce qu'à notre avis le directeur de la construction nouvelle n'avait pas de données suffisantes pour donner le vrai plan de l'église primitive. Il n'est guère besoin de dire, en effet, qu'au XVIIIe siècle l'exploration méthodique des substructions était peu ou point connue de ceux, bien rares d'ailleurs, qu'intéressait l'histoire d'une église ancienne ; et nous avons tout lieu de supposer que si l'on fit des sondages *pour vérifier l'état des fondations* en vue de l'église nouvelle, on ne s'inquiéta guère alors de fouiller le terrain *pour dresser le plan de l'édifice premier*.

Mais enfin le plan que nous possédons est intéressant, et nous croyons bien de dire quelques mots à son sujet. Il ne comporte aucune indication d'échelle et est en fait au lavis ; nous le donnons très exactement, mais traduit par des hachures. C'est le plan basilical primitif qui de suite fait penser aux églises de la Syrie centrale : Bahio, Saquouza, Roueiha et Tournanin. Il rappelle surtout, bien qu'en des proportions différentes, la chapelle de Saint-Martin dont le P. de la Croix a retrouvé les substructions du

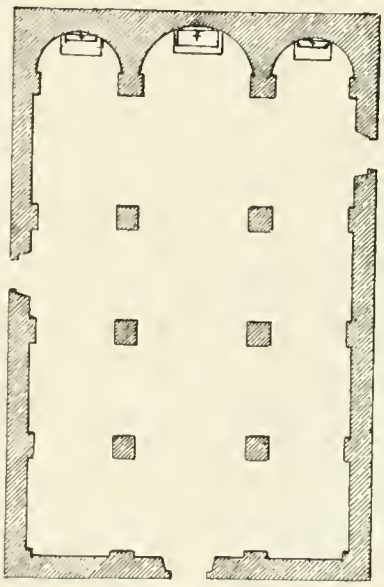


Fig. 1. — Plan d'une église primitive, à Silos.

VIe siècle, à l'abbaye de Saint-Maur de Glanfeuil. Le plan de Silos, remarquable par sa régularité, nous montre une église à trois galeries longitudinales, une nef et deux collatéraux, composés de quatre travées et terminés par des absides qui sont englobées dans un massif de maçonnerie rectangulaire. Une porte s'ouvre à l'extrémité de la nef, juste en face de l'abside principale ; deux autres portes donnent accès dans les collatéraux. Les trois absides étaient voûtées en cul-de-four. Des arcs reliaient sans doute les piles carrées de la nef. Les pilastres, légèrement en saillie sur les murs des bas-côtés et qui font face à ces piles

massives, semblent indiquer la présence d'arcs doubleaux. Notons aussi les trois autels tout au fond des absides tracées en arc surbaissé ; au milieu, celui de S. Sébastien, — à l'est celui de S. Martin, et à l'ouest celui de Notre-Dame. — Et puisqu'un simple plan comme le nôtre ne permet guère d'établir ce que fut la construction au-dessus du sol, nous croyons prudent de ne pas essayer une restitution hypothétique. On peut s'inspirer de ce que furent les églises de la Syrie et, mieux encore, celles de l'occident, pendant la période latine et mérovingienne, pour imaginer tels ou tels systèmes d'arcs, de voûtes, de charpentes et de plafonds. Mais nous abandonnons cette restitution à la science de chacun. Nous adoptons le même procédé pour l'autre plan que nous publions en ce chapitre, notre but bien déterminé étant avant tout et presque uniquement de faire connaître les documents ou les monuments *existants*, et non de montrer ce que les structures au-dessus du sol pouvaient ou devaient être.

Fig. 2. — Chapiteau pré-roman (Silos).

Il est un document aussi intéressant que le plan dont nous venons de parler et qui, lui aussi, est bien en faveur de l'église primitive ou, si l'on préfère, d'une église très ancienne ; c'est un lourd chapiteau, trouvé dans l'église actuelle, en 1888, et déposé ensuite dans la salle des archives où nous l'avons dessiné *(fig. 2)*. Il mesure $0^m,40$ de hauteur et $0^m,58$ de largeur, dans la partie haute. La corbeille, assez basse, est décorée de feuilles d'acanthes, les unes opposées, les autres affrontées. L'architecte, Dom J. Mellet, et M. Eugène Lefèvre-Pontalis ont justement considéré ce chapiteau comme un travail pré-roman et, pour nous, nous n'hésitons pas à croire qu'il a pu faire partie de l'église primitive de l'abbaye de Silos. Quant à l'âge de cette église, rien ne s'oppose à une date de construction voisine de la fin du VIe siècle ; du moins le plan et le chapiteau, publiés en ce chapitre, favorisent une date aussi reculée. Et ainsi les origines de l'abbaye aux temps des Visigoths, affirmées par Alphonse de Carthagène et admises par D. Férotin, seraient confirmées par les documents en question, qui viendraient suppléer à leur manière au silence des chartes.

III

ÉGLISE ROMANE

NOUS avons dit précédemment que le plan dessiné par M. Machucha y Bargas porte la légende suivante : *Iglesia primera que edifico ó amplio el Santo* (Saint Dominique). *Édifier* ou *agrandir* n'étant nullement synonymes, nous proposons d'expliquer la légende comme il suit : Église primitive édifiée avant saint Dominique et augmentée par lui d'un transept et de trois nouvelles absides. Le document de Machucha y Bargas réunit cette église primitive et l'église agrandie par le Saint, — la première, traduite à l'encre de Chine, se complique de la seconde, figurée au carmin. Nous publions les deux dessins séparé-

ment *(fig. 1 et 3)*; ils sont ainsi plus intelligibles.

Le second plan *(fig. 3)* nous montre la nef et les bas-côtés de l'église primitive conservés. Le massif rectangulaire qui terminait celle-ci à l'orient a disparu ; au lieu des trois absides, dix marches mettent la nef et les bas-côtés de l'ancienne église en communication avec le transept ajouté [1]. Ces marches sont coupées dans leur longueur par des murs (peut-être des murs d'appui) contrebutés, à l'Ouest, par les piles carrées de l'église primitive, — à l'Est par des piles composées de ressauts à angles droits ; mêmes types de pilastres aux angles Nord-Est et Sud-Est des bas-côtés, comme aussi à l'angle qui leur fait face, au point de jonction des deux absides latérales avec les croisillons Nord et Sud. Ces ressauts à angles droits correspondent manifestement à des arcs doubleaux, non seulement là où ils ont été dessinés par l'auteur, mais aussi à l'entrée des absides.

Nous avons mentionné précédemment une coupole dont le plan elliptique nous semblait quelque peu inadmissible ; on la voit figurée sur le parallélogramme (nous ne disons pas le carré) du transept.

Les trois autels sont reportés au fond des absides nouvelles.

Une transformation notable est le plan en croix latine, produit par les deux croisillons rectangulaires. Les renfoncements, juste au milieu des murs Nord et Sud, indiquent la place de tombeaux. Un autre tombeau, celui de saint Dominique *(sepulcro del S^to)*, est indiqué dans le bas-côté Nord.

Quelle est la valeur de ce plan ? nous ne saurions le préciser. Reproduit-il exactement l'église *que amplio el Santo?* Nous voudrions presque le croire. Après le plan qui reproduirait l'église primitive (VIe siècle), viendrait celui d'une église antérieure à 1073 ; et, comme nous en avons un troisième (nous le donnons plus loin), qui pourrait fort bien être le relevé d'une église du

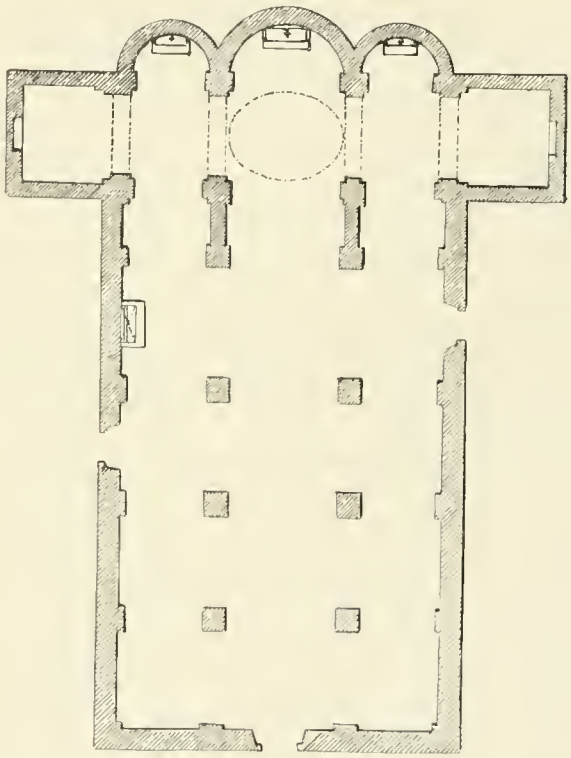


Fig. 3. — Plan d'une église de Silos.

XIIe siècle, nous aurions ainsi trois phases de construction, trois époques bien déterminées. Mais nous manquons de données suffisantes pour étayer cette hypothèse ; nous croyons même que le second plan traduit plutôt la disposition *générale* de l'église romane, et rien de plus. Ceci étant, nous poursuivons notre tâche, en décrivant le 3e plan auquel nous venons de faire allusion, — un plan que nous croyons beaucoup plus intéressant que le second et qui, lui, repose sur des données très sûres, du

1. Ces marches manquent sur la *figure 3*.

moins dans son ensemble. Un bon nombre de détails sont même faciles à expliquer.

Ce plan *(planta iconografica)* qu'un auteur inconnu a dressé, probablement à l'époque de la démolition de l'église, a été découvert par D. Férotin dans les archives de l'évêché de Ségovie ; mais l'historien de Silos n'a pas jugé bon de le publier tel quel, sans doute à cause de la façon un peu gauche dont il est rendu. Quant à nous, nous le trouvons si intéressant, si précieux même, dans la naïveté relative de son exécution, que nous n'hésitons pas à le publier *(fig. 4)*. Plusieurs détails y sont traduits d'une façon inexacte : les voûtes, les fenêtres, les arcs qui retombaient sur les piles et les colonnes, n'y sont pas figurés ; et pourtant, il est évident que l'auteur s'est appliqué à le faire avec soin ; à notre avis, il constitue un véritable document archéologique. L'orientation y est marquée ; mais, comme les plans précédents, il n'offre aucune indication d'échelle [1].

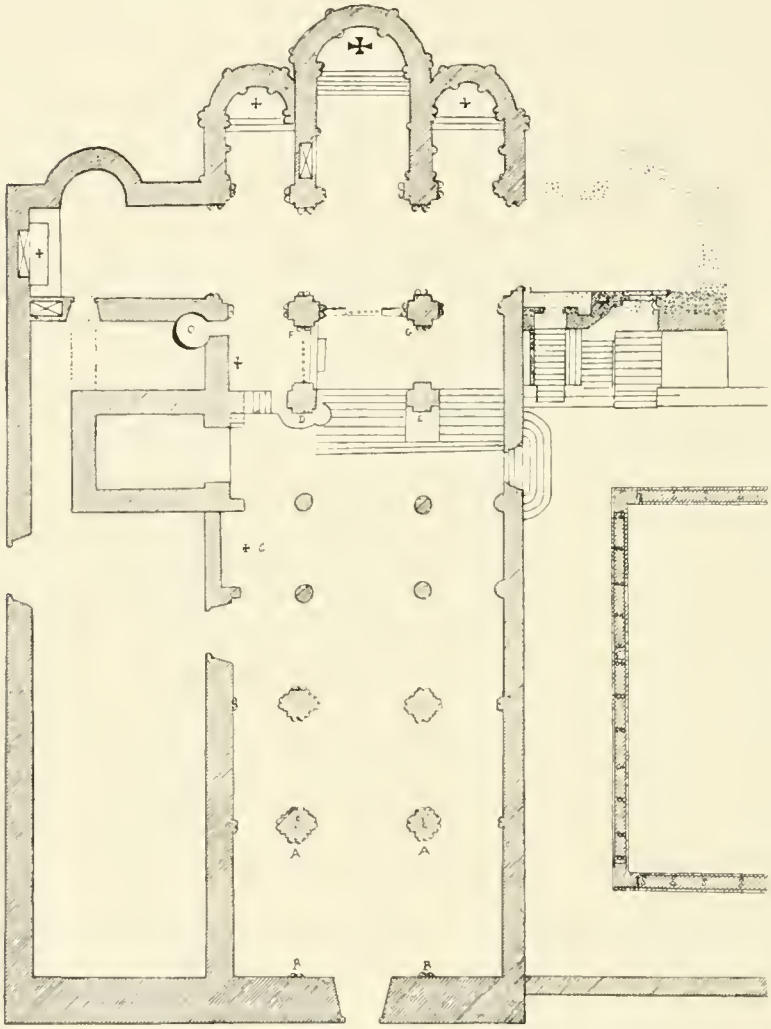


Fig. 4. — Plan de l'église romane, dressé au XVIIIe siècle.

Ce plan, d'une ordonnance régulière, n'offre rien de bien insolite. Il nous montre une église, composée d'une nef, de deux collatéraux et d'un transept muni d'une abside flanquée de deux absidioles, — transept dont les deux croisillons très développés comportent deux autres absidioles. Un porche s'étend au Nord sur toute la longueur de la nef.

Cette église est divisée en deux parties bien distinctes : l'*église basse* qui comprend cinq travées de la nef et des bas-côtés ; et l'*église haute* qui se compose de la travée de l'Est, du transept et des absides. Les deux églises sont divisées par un escalier de neuf marches.

Puisque ce plan peut donner lieu à des remarques intéressantes, nous reprenons, en nous aidant d'une description du XVIe

1. Il est cependant aisé de connaître les dimensions de l'édifice, puisque la partie du cloître indiquée au Sud, existe encore aujourd'hui. La longueur totale de cette église devait être, dans œuvre, 54 mètres. La nef devait avoir à peu près 16 mètres de largeur.

siècle [1], l'examen rapide des parties qui le composent.

Le mur de la façade Ouest est de moitié plus fort que les autres. Son énorme épaisseur (à peu près deux mètres) s'explique par le fait des vents qui suivent la vallée dans laquelle l'église était construite, et qui allaient se briser contre cette façade ; tout naturellement il devait offrir une bien plus grande résistance que les autres parties de l'édifice.

La partie Ouest de la nef offre quatre piliers cruciformes, cantonnés de colonnes doubles, sur chacune des faces principales des ressauts. En regard, se voient des colonnes jumelles, engagées dans les murs des bas-côtés Nord et Sud. C'est bien la preuve que ces colonnes recevaient de larges arcades, des doubleaux présentant peut-être deux tores accolés. Mais, évidemment, le dessinateur n'a pas bien indiqué les proportions des supports mentionnés, pas plus qu'il n'a figuré les distances exactes entre les piles A et les colonnettes B. La nef, en regard du tombeau de saint Dominique (C), présente quatre piliers cylindriques ; deux pilastres rectangulaires leur correspondent dans le collatéral Nord, tandis que des colonnes engagées se voient en face, dans le collatéral Sud. Et ainsi on arrive à l'église haute. Des piles composées d'un massif cruciforme, mais non plus cantonnées de colonnes jumelles, séparent la nef de l'église haute. En avant de la pile E se voit un tracé rectangulaire que nous ne pouvons expliquer sûrement ; peut-être représente-t-il un autel. Près de la pile D, des marches, puis des courbes qui se rencontrent indiquent probablement un ambon postérieur à la construction. En avant de la croisée du transept, on remarquera deux piles bâties sur le même plan que les quatre piles de la nef. Les piles de maçonnerie à ressauts et colonnettes accouplées qui ont place à l'entrée des absides, comme aussi aux angles Nord-Ouest et Sud-Ouest des bas-côtés, correspondent aux piles en question.

Le transept *(el cruzero grande y muy bueno)* était séparé de la dernière travée de la nef par une grille *(una reja alta y grande)* ; cette grille est indiquée reliant les piles F et G, F et D. La coupole qui s'élevait sur le carré du transept et qu'on a comparée à celle de la vieille cathédrale de Salamanque, n'est pas indiquée sur notre *planta iconografica*. Deux autres coupoles existaient en avant des absidioles qui flanquent l'abside principale [1].

Les deux croisillons du transept montrent des absidioles qui étaient évidemment voûtées en cul-de-four ; le croisillon méridional est figuré au pointillé, pour indiquer qu'il avait déjà disparu, lorsque le plan fut relevé. Les trois absides qui s'ouvraient en regard de la nef et des bas côtés étaient précédées de deux travées, qu'indiquent les colonnes engagées dans les murs.

(A suivre.) Dom E. Roulin.

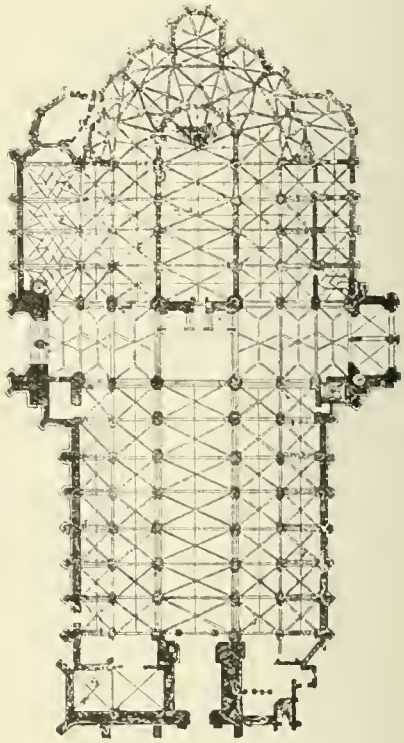
1. Elle est du P. Nebreda, abbé de Silos (*Registro de Archivos*, fol. 73-75).

1. « *Al lado de la epistola tiene una capilla de Nuestra Señora, y adelante en una media naranja un altar...* » — « *De la parte del evangelio... adelante, en el mismo, esta una media naranja que responde a la de el otro lado...* » Description par le P. Nebreda, mentionnée précédemment.

L'iconographie extérieure de la cathédrale de Bois-le-Duc [1].

QUAND on passe en revue les représentations, figurées dans les églises du style flamboyant aux Pays-Bas, on observe, à partir du XVe siècle, une transformation graduelle de l'iconographie chrétienne. Elle abandonne peu à peu la sévérité dogmatique et un certain nombre de traditions doctrinales du passé, pour s'ouvrir davantage à la fantaisie populaire, et à la liberté individuelle de l'artiste. L'esprit profane pénètre davantage les arts au XVe siècle, à l'époque où l'on vit s'élever de nombreux édifices remarquables dans le Brabant, à Bois-le-Duc en particulier. Nous nous bornerons à exposer l'iconographie intéressante de la cathédrale nommée ci-dessus, dont le chœur et la nef furent construits de 1419 à 1523. Les sculptures du chœur (bas-reliefs de 1419-1430 environ, statues postérieures à 1481) montrent déjà ce caractère populaire, tandis que les arcs-boutants sculptés de la nef nous révèlent des excès drôlatiques et des libertés individuelles.

Cependant, même au XVe siècle, lorsque s'exécutait un travail important, le maître d'œuvre continuait à recourir à l'érudition d'un hagiographe entendu, pour connaître les lois du symbolisme et les données iconographiques, puisées dans la tradition des temps passés. Ce fait, qui se réalisa à Louvain, lors de l'exécution des sculptures de l'Hôtel-de-Ville, dut se vérifier aussi à Bois-le-Duc, où une suite dogmatique et symbolique se retrouve dans



Plan terrier de la cathédrale Saint-Jean à Bois-le-Duc

les sculptures de la cathédrale. Ce savant ensemble iconographique suppose un plan, conçu par un théologien, dont les détails ont été modifiés par la fantaisie des sculpteurs.

L'examen des sculptures fera ressortir le bien fondé de cette thèse.

Commençons notre exposé par la décoration sculpturale de la nef.

* * *

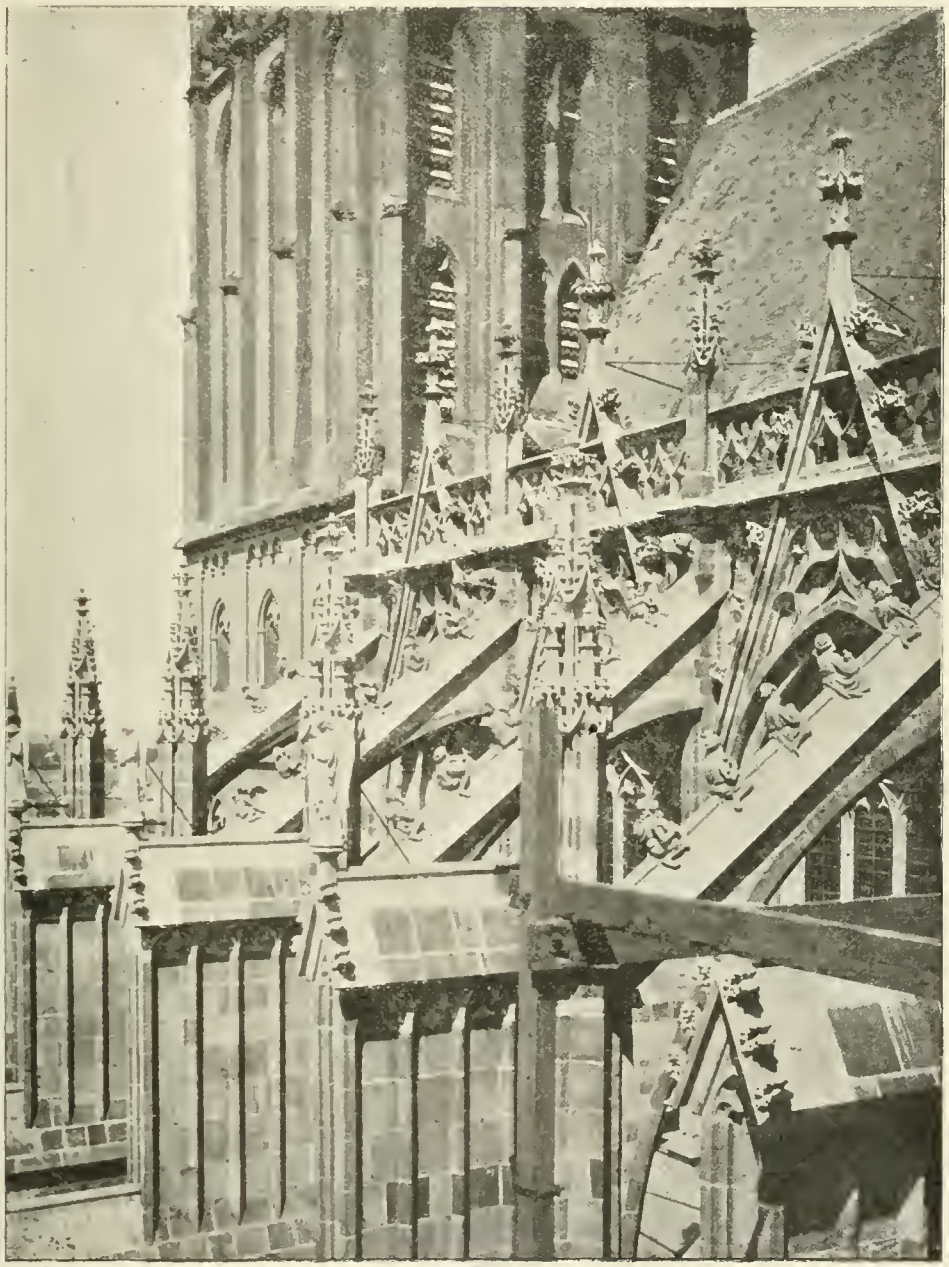
1. Cette étude a été présentée en abrégé au Congrès archéologique de Gand. Elle fait aussi partie de la dissertation doctorale de l'auteur : *De Kathedraal van 's Hertogenbosch*, *Brussel-Amsterdam*, 1907, pp. 130-207.

LA NEF.

Nous dirons peu de chose de celli-ci, vu que les sculptures remarquables, décorant les statuettes anciennes conservées au Musée de l'État à Amsterdam et sur quelques rares figurines, qui n'ont subi que de simples restaurations.

les arcs-boutants, ont toutes été restaurées, pour ne pas dire renouvelées.

Nous ne pouvons nous baser ici que sur



Église Saint-Jean à Bois-le-Duc. — Les arcs-boutants.

Sur les rampants de chaque arc-boutant supérieur de la nef on voit six figures d'hommes ou animaux, assis à califourchon et de forme singulière *(fig. 2 et 3)*.

On a voulu voir dans ces motifs une armée d'ennemis de l'Eglise, attaquant la maison de Dieu. Cette explication bizarre, dont l'erreur est flagrante, a malheureusement influencé les travaux de la restauration (1).

Elle a eu des conséquences irréparables et a complètement énervé l'harmonieuse composition symbolique de l'ensemble. En examinant le symbolisme en honneur durant le moyen-âge (2) et les statuettes anciennes des arcs-boutants, nous préférons voir ici la représentation de l'humanité toute entière, appelée à la vraie Église du Christ et au ciel.

En effet, le symbolisme, comme le codifièrent Sicard, Beleth, Honoré d'Autun, Durand et d'autres (3), nous apprend que les pierres et les arcs moulurés de l'église, ajustés ensemble, symbolisent tous les hommes, appelés à la vie éternelle, les chrétiens unifiés par la grâce, comme les pierres sont unies entre elles par le mortier (4).

Or, ici nous avons sous les yeux des figurines, représentant des ouvriers taillant les pierres des arcs-boutants et les ajustant à l'aide de leurs truellées de chaux, des sculpteurs travaillant aux profils des couronnements, des moines lisant la bible, des hommes en prière les rois-mages, et bien d'autres personnages encore ; nous retrouvons donc en même temps ceux qui ajustent les joints des arcs et des pierres et ceux qui symbolisent la vie chrétienne, qui mène au ciel, sous les auspices de la vraie Église du Christ ; c'est-à-dire tous les hommes appelés à la lumière de l'Evangile, les chrétiens unis par la grâce, comme les pierres sont unies par le mortier. — Tous

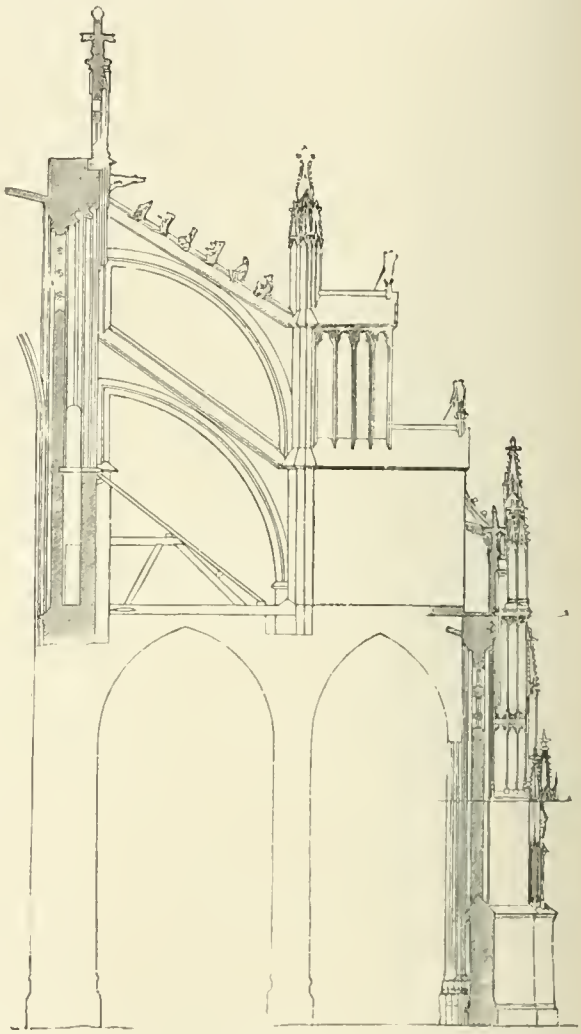


Fig. 1. — Coupe sur les collatéraux de la nef. — Arcs-boutants.

montent au ciel par les sommets des arcs-boutants (1) *(fig. 1, 2, 3, 4, 5)*.

Le chemin que parcourent les figurines en question et la direction de leur route nous rappellent ces images et estampes, qui représentent des hommes montant des escaliers fantaisistes, dont la première

1. J. H. Hezenmans, *De Sint Janskerk en hare geschiedenis.* 's Bosch, 1866, bl. 104. Item, *Edition : Prov. Gen.* p. 7 ; *Gids voor de bezoekers der S. Janskerk*, 1898, bl. 6.

2. J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebaudes, Freiburg im Breisgau,* 1902, p. 112, 113. — J. Alberdingh-Thijm, *De heilige Linie*, Amsterdam, 1860, bl. 68.

3. Cités par J. Sauer, *op. cit.* pp. 112, 113. F. X. Kraus, *Geschichte der Christliche Kunst*, Freiburg i. B. 1897, t. II, p. 364.

4. *Ibidem.*

1. Monter au ciel ou monter à la vraie église est ici identique.

marche repose sur la terre et la dernière aboutit à la porte de la vraie Église du Christ ou à celle du paradis céleste. Nous rencontrons ces mêmes figures, représentées ici, dans nos incunables moralisants (1). C'est partout le chrétien poursuivant sa route pénible par des échelles branlantes, dont les échelons sont secoués par les démons

Fig. 2

Fig. 3.

Fig. 4.

Fig. 5.

Figurines des arcs-boutants.

qui rôdent à l'aventure. Ces exemples nous font pénétrer les idées courantes de l'époque et nous offrent des points de comparaison pour les figurines qui ornent les arcs-boutants. Toute l'humanité devait être représentée sur ceux-ci, mais, comme dans les stalles de l'église on mêla aux données de l'iconographie des créations fantaisistes : des ouvriers prenant leur

1. Voir aussi : *La mer des Hystoires* (1491), *Chronicon Nurembergense* (1493), *L'art typographique dans les Pays-Bas*. La Haye, 1906. (Années 1500 et suivantes.)

pauvre repas sur le chantier ou buvant dans des cruches, des musiciens ambulants, des scènes des fabliaux, des souvenirs des bestiaires (Physiologus [1]), Epopée du Renard, etc.). La sévérité dogmatique est presque perdue et la fantaisie de l'artiste se fait valoir partout. Cependant l'idée générale et maîtresse de la composition totale prédomine : les hommes montent et luttent contre les vices et les péchés, ils sont conduits au ciel par les anges, qui se tiennent debout sur les pinacles, à l'entour de la nef.

Nous trouvons parmi ces figurines à califourchon des élus d'entre les peuples païens, comme les rois Mages, et les élus du peuple saint et les personnages bibliques : David, Salomon, Melchisédech, Samson, etc ; en un mot la vraie Église toute entière, appelée à la lumière, au paradis céleste, vers lequel elle s'achemine.

***

LES CHAPELLES LATÉRALES.

(entre le transept et les chapelles absidales).

Le chœur de la cathédrale de Bois-le-Duc est orné à l'extérieur, fait sans doute unique, de riches sculptures anciennes figurées. Au haut des baies des chapelles qui flanquent le chœur et sur les tympans de ses fenêtres hautes, sont disposés les scènes et les groupes, dont nous essayerons de donner l'interprétation.

Nous commençons notre exposé par les tympans des chapelles du chœur en procédant du Sud vers le Nord. Toutes les scènes se rapportent à l'œuvre de la Rédemption par le Christ.

Les frontons des trois chapelles *latérales* représentent une idée unique. C'est une introduction à l'histoire de la Rédemption : le premier groupe de celle-ci apparaît immédiatement après, sur les chapelles absidales. Sur ces frontons sont sculptés des animaux symboliques.

Le premier représente deux aspics luttant, dragons infernaux symboles du pécheur [1].

Leurs pattes sont munies de griffes, la tête et les oreilles pointues ; le corps se termine en queue de serpent enroulée.

Ces figures sculptées dans une pierre peu résistante ont été fort endommagées.

Le deuxième fronton représente deux lions, qui luttent également.

Les lions et les aspics symbolisent le péché qui règne avant l'arrivée de Jésus-Christ. Ils luttent dans les ténèbres aux jours de l'Ancien Testament, dont la fin approche [2].

Sur le troisième fronton apparaît un troisième symbole du péché. Un dragon presque entièrement disparu, vis-à-vis un animal qui symbolise indubitablement l'arrivée prochaine du Sauveur, ou plutôt Jésus-Christ lui-même [3]. C'est une licorne, assez bien conservée, qui se jette sur le dragon et le transperce.

Au moyen âge, on voit fréquemment la licorne, image du Christ, s'élançant vers la sainte Vierge, pour signifier le moment où elle devint la mère de Dieu. La licorne du troisième groupe est ici dans le voisinage de la Sainte Vierge, représentée aux frontons qui suivent immédiatement (chapelles absidales du chœur). D'autre part, la signi-

1. Voir à ce sujet : F. X. Kraus, *op. cit.*, II, p. 405. *Revue de l'Art chrétien* (33e ann.).

1. *Zeitschrift für Christliche Kunst*, 1904, n° 7. — E. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*. Paris, 1902 (Portail d'Amiens).

2. F. X. Kraus, *ibidem*, II B., p. 269.

3. *Unicor sum, significoque Deum*. J. von Hefner Alteneck, *Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften*. Franckfurt a. M. 1885, t. VI, pl. 400. B — *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles*, tome II, année 1888-89, p. 313; tome III, pl. VIII.

fication mystique de la licorne est indubitable. L'on sait, que cet animal légendaire se laisse prendre par une vierge, comme Jésus lui-même s'est humilié dans le sein de sa Mère (1).

« Si unicornus in sinu Virginis domatur »
« Cur Deus in utero Mariæ non humiliatur? » (2)

La licorne indique ici la venue du Messie, vainqueur du dragon et du péché.

***

LE CHŒUR.

Comme nous avons dit plus haut, autour des chapelles rayonnantes du chœur est représentée l'œuvre de la Rédemption, à

Fig. 6.
Offrande de la Vierge au grand prêtre.

laquelle se rattachent ensuite différents types de la Passion.

La première série n'est influencée que fort peu par la fantaisie des sculpteurs, tandis que la seconde, la Passion du Christ, a été exécutée entièrement dans un sens mystique assez arbitraire : celle-ci s'inspire entièrement des jeux de mystère, comme nous démontrerons tantôt.

Dans les premiers groupes, figurant les scènes de la Rédemption, nous voyons d'abord la sainte Vierge, dans sa jeunesse, au moment où elle offre les étoffes précieuses au grand-prêtre avant de quitter définitivement le temple de Jérusalem. Le prêtre porte la ceinture et la Vierge tient à

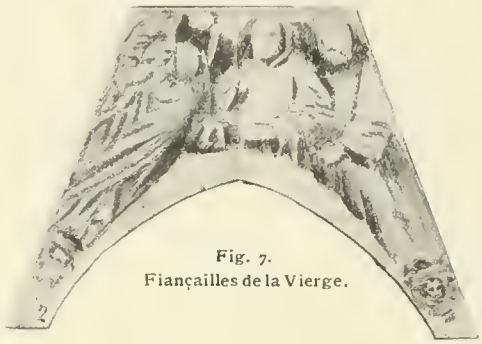


Fig. 7.
Fiançailles de la Vierge.

la main un petit coffre, surmonté d'une sorte de calice. *(fig. 6)*.

Le deuxième fronton représente les fiançailles de la Vierge et de saint Joseph ; au centre le prêtre bénissant cette union *(fig. 7)*.

Le groupe suivant ne demande aucune explication ; c'est la scène bien connue de l'Annonciation. Une fleur de lis se dresse aux pieds de la Vierge, à laquelle l'ange Gabriel apparaît. *(fig. 8)*.

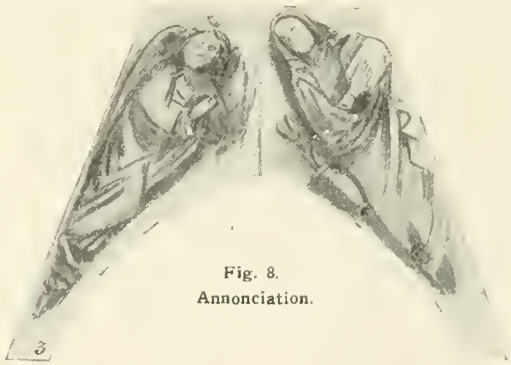


Fig. 8.
Annonciation.

Le quatrième groupe représente la Visite de la Vierge (gauche) à sa cousine Élisabeth (droite). Marie, les bras levés et étendus, récite le « Magnificat », tandis

1. L'iconograppie de la licorue a été amplement étudiée dans la *Revue de l'Art chrétien*. Voir année 1887, p. 231 ; année 1888, pp. 17, 144, 515 ; année 1890, pp. 395 et 507 ; année 1891, p. 40 ; année 1895, p. 415.

2. Article de S. von Beissel, S. J. dans *Zeitschrift für Christliche Kunst*, 1904, no 7, col. 355.

qu'Élisabeth l'écoute les mains jointes. *(fig. 9)*.

Le cinquième fronton a été fort endommagé. Il nous montre l'Adoration des

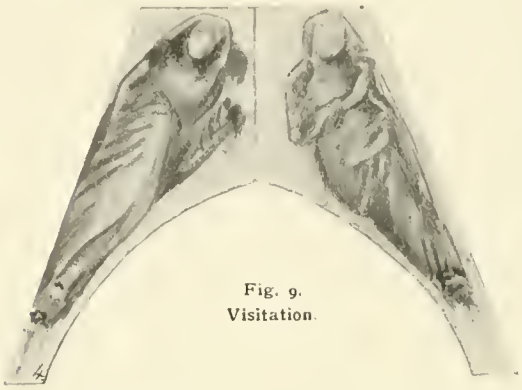


Fig. 9.
Visitation.

bergers durant la nuit de Noël. L'enfant Jésus est à moitié caché dans le manteau et les bras de sa Mère. *(fig. 10)*.

Le sixième groupe reproduit encore une fois la scène de la Naissance, qui est ici des plus intéressantes. La crèche est couverte d'une nappe, sur laquelle repose le divin Enfant. A gauche se tient la Vierge assise. Elle porte un diadème sur son abondante chevelure et un ample vêtement, semblable à celui qu'elle portait tous les ans dans les mystères, qui se jouaient,

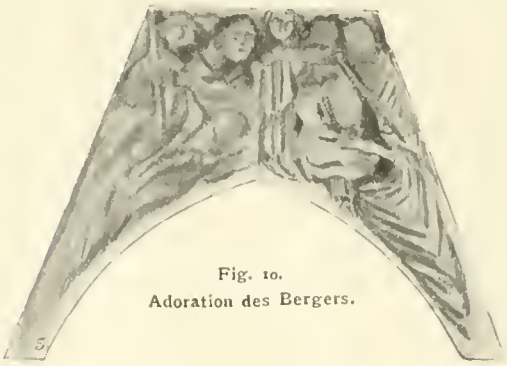


Fig. 10.
Adoration des Bergers.

au XVe siècle surtout, sur le cimetière de la cathédrale de Bois-le-Duc. A cette occasion (les comptes de la ville [1], des confréries et de l'église l'attestent) la Vierge portait toujours un diadème, d'une forme toute spéciale. Et c'est précisément à raison de cette coiffure inusitée et à raison aussi de la présence des deux sages-femmes Azaël et Zélamie [1] et de saint Joseph (à droite), que nous préférons voir dans le groupe en question la Nativité plutôt que la Circoncision, quoique cette scène viendrait ici parfaitement en son ordre *(fig. 11)*.

Immédiatement après, le septième et le huitième groupe nous offrent l'adoration des Mages. Selon l'usage du temps les rois de l'Orient portent le costume de nos che-

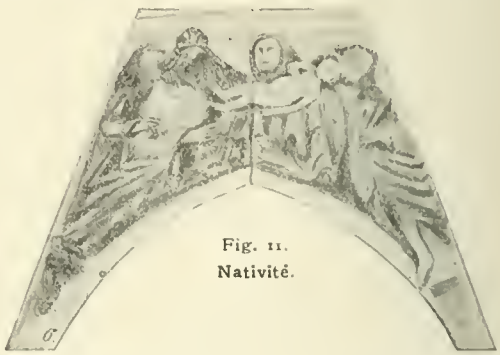


Fig. 11.
Nativité.

valiers du moyen-âge. Au septième groupe, le roi mage (très endommagé et presque perdu) montre l'étoile à ses compagnons de voyage, attitude qui se retrouve dans la *Biblia Pauperum* [2].

Le roi nègre (à gauche) mérite d'être examiné de plus près. Dans sa main gauche (le bras est rongé par le temps) il porte un masque, qui lui donnera, lors de son arrivée à Bethléem, l'apparence trompeuse d'un nègre *(fig. 12)*.

Ce groupe met hors de doute les rapports qui existent entre les jeux de mystère

1. *Comptes de la Confrérie de la Ste Vierge à Bois-le-Duc*, 1368-69. — *Onze Wachter*. 1876, bl. 342. — C R. Hermans, *Geschiedenis der Rederijkers*, bl. 27, 165.

1. Proto-évangile de S. Jacques, c. 18. — F. X. Kraus, *Geschichte der Christl. Kunst*, op. cit., II, 287-88.

2. Édition de *Heider*, pl. 3.

et les arts figurés. Les comptes des jeux de mystère nous renseignent au sujet du masque [1].

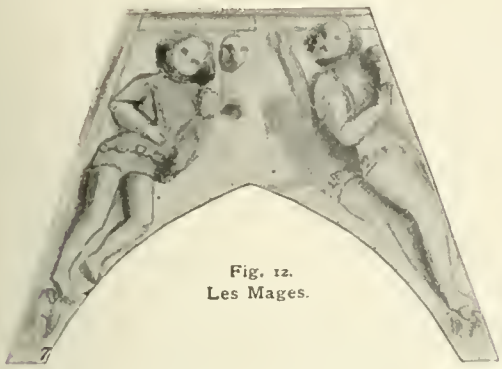


Fig. 12.
Les Mages.

D'autre part nous savons, que les peintres et les sculpteurs de la cathédrale jouaient leur rôle dans les mystères, pour lesquels ils avaient préparé tous les décors : masques, enseignes turques à l'usage des rois Gaspar, Melchior et Baltazar, etc.

Le huitième groupe nous montre le premier des rois mages. Il dépose un calice renfermant ses dons aux pieds de la Sainte Vierge, qui porte le divin Enfant sur les genoux (*fig. 13*).

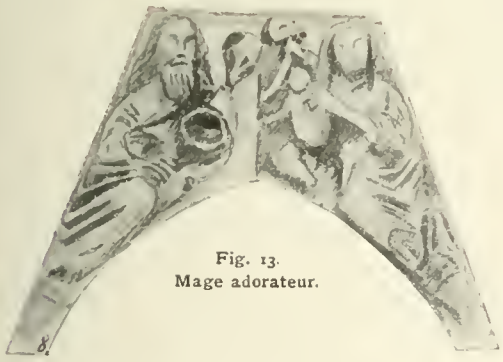


Fig. 13.
Mage adorateur.

Le groupe suivant (le neuvième) se fait remarquer par son heureuse ordonnance. Au centre l'Enfant-Jésus debout sur un autel couvert d'ornements sacrés, bénit saint Siméon, qui vient de le déposer de ses bras. C'est le moment où le saint vieillard, inspiré par l'Esprit de Dieu, loue le Seigneur par le cantique : « *Nunc dimittis servum tuum, Domine* ».

La Sainte Vierge (à gauche), les mains levées, l'écoute pleine d'admiration (*fig. 14*).

Dans le dixième fronton on reconnaîtra sans hésitation le massacre des Innocents.

Hérode, identifiable par sa couronne et son sceptre, occupe la droite. Un soldat qui se dresse à gauche a reçu ordre de tuer le petit enfant, qu'il tient par les jambes [1].

Fig. 14.
Nunc dimittis.

Le bras et le glaive du bourreau ont disparu, mais on voit encore nettement, sur le corps de l'enfant, la trace du coup (*fig. 15*).

Dans les groupes suivants, que nous ne reproduisons pas ici, nous remarquons d'abord (n° 11) Hérode et ses soldats à la recherche de l'Enfant-Jésus en fuite (n° 12) avec sa Mère, à dos d'âme ; la Sainte Famille se retrouve plus loin (n° 13) assise entre des oliviers et des idoles renversées à son entrée en Égypte. Aux pieds de la Vierge gisent en effet deux petites statuettes monstrueuses brisées. La légende raconte qu'un olivier cacha la Sainte Famille, quand elle était sur le point d'être

1. *Comptes de la Confrérie de la Ste Vierge à Bois-le-Duc*, 1396-97, 1399, 1441. — C. R. Hermans, *Geschiedenis der Rederijkers in Noord-Brabant.'s Hertogenbosch 1867*. II Livre, p. 180. s. v.

1. Voir *Biblia Pauperum*, op. cit., pl. 7.

découverte dans le désert. Le fronton en question rappelle donc deux légendes à la fois.

* * *

Après le cycle de Noël, les frontons des chapelles absidales représentent l'autre grand cycle de l'année liturgique, celui de Pâques, précédé de la Passion du Christ.

Fig. 15.
Masascre des Innocents.

Des chevaliers placés deux à deux, dans des poses singulières et presqu'identiques nous la figurent.

La grande ressemblance, qu'ont entr'eux ces gâbles présentant des couples de chevaliers, nous permet de parler de toute cette série à la fois.

Au sommet des fenêtres des chapelles absidales du chœur, se dressent ces chevaliers, tous à peu près semblables aux personnages, que nous avons rencontrés sur les frontons 12 et 15, décrits ci-dessus.

Ils représentent, ceci nous paraît hors de doute, la passion du Christ d'une manière tout à fait populaire, en rappelant le souvenir des cortèges et des mystères, que les « *frères de la Passion* » (1) exécutaient, à l'admiration du peuple, durant les jours de la Semaine Sainte et lors des sermons du Vendredi-Saint, sur le cimetière de la cathédrale.

1. Comptes de la Confrérie de la Ste Vierge, 1464-65. — C. R. Hermans, *op cit.*, en *Bijdragen voor de Geschiedenis van N. Brabant*, bl. 25-31.

En ces jours, un prêtre rappelait aux fidèles les souffrances du Fils de Dieu, pendant que « *les frères de la Passion défilaient deux à deux, entre le prédicateur et le peuple, figurant la Passion* » (1).

On exécutait alors, les comptes de l'église nous l'attestent, l'histoire dramatique et scénique de la Passion, entr'autres devant les artistes de la cathédrale et avec leur coopération : les artistes eux-mêmes jouaient les rôles principaux (2).

C'étaient ces mêmes sculpteurs, qui travaillaient dans les loges, devant lesquelles ils jouaient maintenant, et dans lesquelles ils conservaient, en temps ordinaire, les décors et les masques (3). Le jeu de mystère est une mise en action qui précéda l'exécution des œuvres plastiques et des sculptures du chœur à Bois-le-Duc.

La première scène (quatorzième de la série des chapelles absidales), qui représente deux « *frères de la Passion* » est un symbole, un prototype de la trahison de Judas. Nous n'y voyons pas Jésus et son disciple infidèle embrassant son Maître, mais, clairement indiqué, Abner que Joab embrasse et tue aussitôt. Cette scène est assez connue ; nous n'y insistons donc pas. En regardant le baiser et la manière dont

Fig. 16.
Abner et Joas.

l'un des acteurs donne un coup de glaive à l'autre, on reconnaît aisément le symbole de la trahison de Judas, le commencement de la Passion *(fig. 16)*.

1. C. R. Hermans, *op. cit.*, (Rederijkers), p. 30.
2. C. F. X. Smits, *op. cit.*, pp. 135-60.
3. *Ibidem.*

On remarque ensuite les types du Christ livré à ses ennemis. Une série de sept chevaliers représentent la suite de la Passion d'une manière symbolique. Trois chevaliers, sans armes, apparaissent vis-à-vis de quatre autres, qui portent le glaive. C'est Triphon en face de Jonathas et leurs compagnons respectifs. Triphon, accompagné de trois soldats, avait invité le grand-prêtre Jonathas à Ptolemaïs. A peine celui-ci fut-il entré dans la ville, que Triphon et ses soldats se jetèrent sur le grand-prêtre désarmé et le tuèrent avec ses deux compagnons. Les sept chevaliers des frontons en question correspondent bien aux personnages de cette scène, telle qu'elle a été reproduite dans la *Biblia Pauperum* (1).

Le dernier personnage, le grand-prêtre Jonathas, désarmé et revêtu d'habits plus précieux que ses compagnons, est le mieux reconnaissable.

Il serait superflu d'insister sur le rapport intime, qui existe entre la trahison et les souffrances du grand-prêtre Jonathas et celles de l'Homme-Dieu.

Fig. 17. — Chapelles absidales Nord.

Les groupes dont nous venons de parler, favorisent spécialement notre interprétation, qui voit dans les scènes qui suivent, la fin de la Passion du Christ.

Dans le vingtième fronton, une jeune fille, richement vêtue, et un musicien à droite, sont assez nettement conservés. La jeune fille porte un collier de perles et un vase sur l'épaule *(fig 17)*. C'est sans doute Marie-Madeleine, que l'on aime à figurer avec le vase d'onguent. Le musicien ou ménétrier à côté d'elle accompagne le cantique d'amour douloureux qu'elle chante en cherchant son bien-aimé enseveli.

Le Christ mis au tombeau est encore, nous semble-t-il, symbolisé par deux jeunes hommes, l'un imberbe, l'autre portant une petite barbe. Souvenons-nous, que nous sommes à la fin de l'histoire de la passion et que Joseph, jeté dans le puits par ses frères et pleuré par Ruben, est d'après les Saints Pères et la *Biblia Pauperum* l'image

1. Pl. 19. Isaie, III, 11.

du Christ mis au tombeau. Nous croyons donc voir dans ces deux personnages, à habits courts, Ruben et Joseph. Joseph, image du Christ vendu et mis en prison, à côté de Ruben, pleurant près du puits, dans lequel Joseph a été jeté. La chapelle de la Vierge, adossée au bas-côté Nord du chœur a supprimé les frontons correspondants à ceux des chapelles latérales du Sud, où nous avons retrouvé les symboles qui annoncent les temps messianiques.

***

Autour du chœur, dans les écoinçons des gables surmontant les fenêtres hautes, se trouvent également des figures du plus

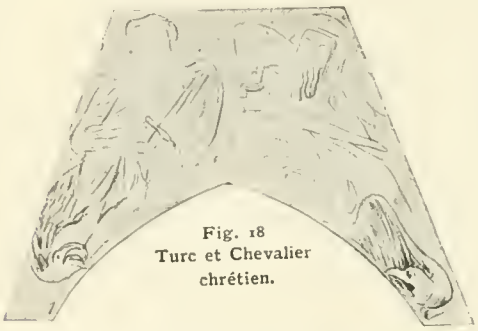


Fig. 18
Turc et Chevalier chrétien.

haut intérêt et beaucoup plus grandes que celles des chapelles rayonnantes. Dans un sens très large, on peut dire que la lutte des vertus et des vices est figurée dans ces groupes ; dans un sens plus restreint, c'est la défense de l'Eglise contre le sacrilège. Cette lutte, décrite et figurée tant de fois dans les écrits et les arts du moyen-âge paraît bien être figurée également ici. Mais nous y trouvons aussi d'autres éléments : la littérature médiévale, la liturgie, et, en particulier, la liturgie de la consécration de l'église et des cloches nous manifestent l'idée, fréquemment exprimée au moyen-âge, de la défense des temples sacrés et de la religion contre les hérétiques, les sacrilèges et les démons. Le symbolisme religieux l'exprime également. Par le parfum de la doctrine, de la vie chrétienne et des prières qui montent au ciel, les démons sont chassés du haut des églises. Les prin-

Fig. 19.
Aadm et Eve.

ces et les chevaliers armés ont — tout comme les prédicateurs — la mission de rejeter les ennemis et les hérétiques, qui veulent assaillir l'église.

Suivons par ordre les groupes, qu'il nous reste à expliquer. Le premier sert d'introduction. Voilà deux guerriers en lutte. A droite se trouve un turc, portant le turban, un bouclier sur lequel se dessine un masque d'aspect effrayant. A gauche son adversaire,

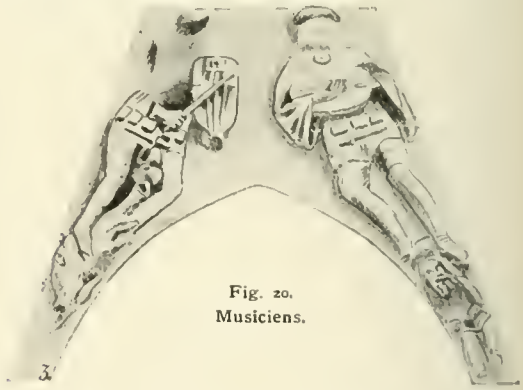


Fig. 20.
Musiciens.

un chevalier chrétien, repousse le turc de la maison de Dieu *(fig. 18)*.

Le deuxième fronton montre l'origine même de la lutte entre le bien et le mal : Adam et Eve portant la pomme. L'ange,

armé du glaive, repousse ces indignes de l'Eden, la demeure de Dieu et des hommes. *(fig. 19)*.

Le troisième groupe représente des musiciens, armés de poignards. L'un d'eux foule

Fig. 21.
Bâtonniers de la Confrérie de la Vierge.

aux pieds le dragon menaçant *(fig. 20)*.

Dans le quatrième fronton nous remarquons deux bâtonniers de l'*Illustre confrérie de la Sainte Vierge*, qui avait, les comptes du XVe siècle l'attestent, la charge de maintenir l'ordre dans les cérémonies religieuses et les processions.

Les courts bâtons, qu'ils portent, méritent toute notre attention. Ils sont entourés de fleurs, ornementation caractéristique pour les bâtonniers, disons les suisses du

Fig. 22.
S. Michel et ange.

moyen-âge. Leurs boucliers sont parfaitement en harmonie avec leur fonction; à droite, nous voyons le masque d'Héracles, à gauche, celui de Méduse *(fig. 21)*.

Le cinquième groupe représente deux anges, gardant le temple. Saint Michel (à gauche) porte à la main l'étendard et la lance terminée en croix ; il chasse le diable des hauteurs de l'édifice. Un autre ange (à droite) porte également le glaive protecteur (*fig. 22*).

La scène suivante répète encore la même idée.

Ce sont deux hommes sauvages, des guerriers fantastiques, des héros comme les fils d'Aymon etc., objets de crainte pour le peuple médiéval. Ce sont tout autant les tenants des armoiries de la ville, que les défenseurs de l'église de Bois-le-Duc (*fig. 23*).

Fig. 23.
Sauvages.

Les chevaliers des frontons *24, 28, 30* portent, soit le glaive et le bouclier, soit le glaive seul, eux aussi, pour la défense de l'église contre ses ennemis (*fig. 24, 28, 30*).

Au fronton central du chevet du chœur figurent un duc et une duchesse du Brabant. C'est très probablement Jean-Sans-Peur (1404-19), qui gouvernait nos provinces lorsque la cathédrale était déjà en construction.

C'est lui, qui porta le titre de protecteur de la foi et de l'Église et qui, à la tête d'un corps d'élite de chevaliers bourguignons et brabançons, entreprit une dernière croisade (1396). D'ailleurs il y avait une autre rai-

son toute spéciale pour perpétuer à Bois-le-Duc la mémoire de ce prince : durant les guerres intestines du duché il se réfugia dans cette ville, qui lui était restée fidèle. Les armoiries françaises, que les princes bourguignons considéraient pour les leurs propres [1] se trouvent aux pieds du duc. L'ange, qui aurait offert le premier blason à trois lis au premier roi de France, est le tenant des armoiries en question *(fig. 25)*.

Le neuvième groupe est plus clair que les précédents. On remarque (à gauche) David, portant la tête de Goliath ; à droite

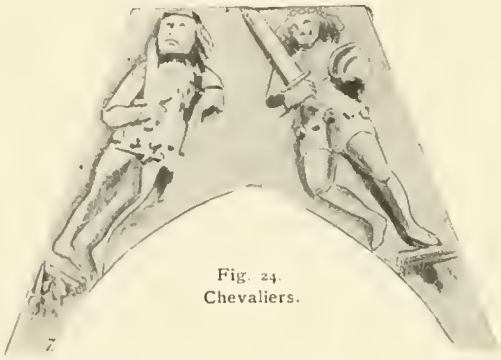


Fig. 24.
Chevaliers.

se trouve Saül, reconnaissable à l'hermine, qui couvre ses épaules et à la grandeur de sa taille. Aux pieds de David des filles d'Israël chantent en se rendant à sa rencontre, après la victoire remportée sur Goliath ; aux pieds de Saül se trouve probablement le prophète Samuel *(fig. 26)*.

Le fronton 27 est presque perdu. Une partie d'un chevalier portant un poignard et une femme noble, richement vêtue, à chevelure abondante y figurent comme des gardes du temple (*fig. 27*).

Le vingt-huitième groupe reproduit le vingt-quatrième.

1. De Larmesan, *Les augustes représentations de tous les roys de France*. Paris, 1704, p. 68 sv. — Meyssens, *Les effigies des souverains, princes et ducs du Brabant avec leur chronologie, armes et devises*, p. XLI-XLVI.

Le vingt-neuvième est plus curieux. Les vêtements richement parés d'ornements et de fleurs, le collier du chevalier à gauche rappellent le faste oriental. En effet, c'est le roi Cyrus, portant les vases sacrés du

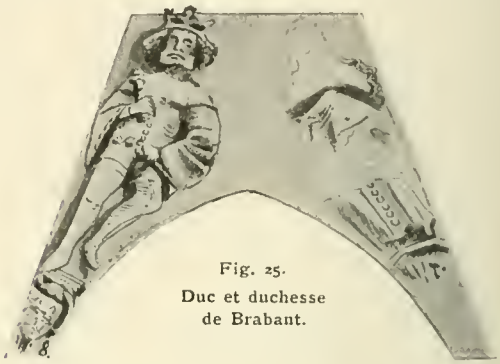


Fig. 25.
Duc et duchesse
de Brabant.

Temple et les restituant aux Juifs en leur permettant la restauration de leur culte et de leur temple (I Esdras, I, 12).

Un ange portant un calice se trouve aux pieds du roi Cyrus. Aux pieds de l'autre roi, au contraire, on voit un serpent, indice du mal. Ce roi (à gauche) buvant dans un calice (vase sacré) et puni par Dieu (le ser-

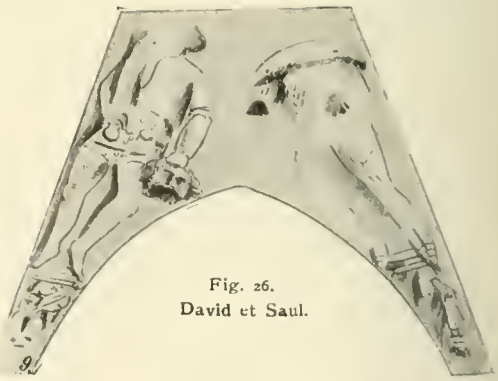


Fig. 26.
David et Saul.

pent l'indique) est indubitablement Balthasar *(fig. 29)*.

Le trentième groupe ressemble au vingt-huitième et vingt-quatrième.

Le trente-unième nous présente les plus illustres soldats-moines de l'Église, les

défenseurs de la Foi et des chrétiens contre les Turcs. Ce sont les chevaliers de l'Ordre Teutonique, bien connus à Bois-le-Duc, car ils habitaient dans les environs immé-

Fig. 27.
Chevalier et dame noble

10

diats de la ville, à Vught. Ils foulent aux pieds le dragon infernal, insidiateur de l'Église (*fig. 31*).

Nous voici enfin parvenus à la fin des frontons des fenêtres hautes du chœur. Le dernier groupe, qui termine la série, représente un géant, accompagné d'un cygne. Vis-à-vis de lui se dresse un chevalier battu. C'est le groupe héroïque de Brabon Sylvius, le fondateur du Brabant, le Lohengrin

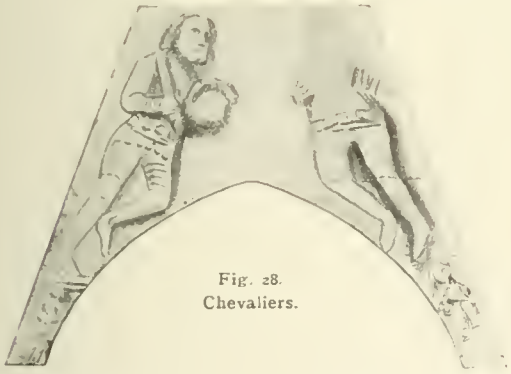


Fig. 28.
Chevaliers.

du moyen-âge. Brabon Sylvius, à l'allure d'un homme sauvage, est accompagné du cygne, qui sur le Rhin, lui avait montré la route à suivre pour arriver à Nymègue [1] (*fig. 32*).

1. J. F. D. Blöte, *Das aufkommen des Sage von Brabon Sylvius den Brabantischen Schwanritter*. Amsterdam, 1904, p. 90.

C'est Brabon, qui, d'après la légende, lutta contre les païens pour fonder le duché de Brabant. Il reçut sa place dans les gables de l'église, sur laquelle figurent tant de ses successeurs, ducs du Brabant.

En effet, non seulement sur le vingtième fronton, mais aussi à l'entour du chœur, au-dessus des contre-forts se dressent des statues, dont les couronnes et les blasons anciens indiquent à première vue la dignité princière.

Ce sont également des princes du Brabant, Philippe-le-Bon et Maximilien, qui portent le glaive pour repousser les enne-

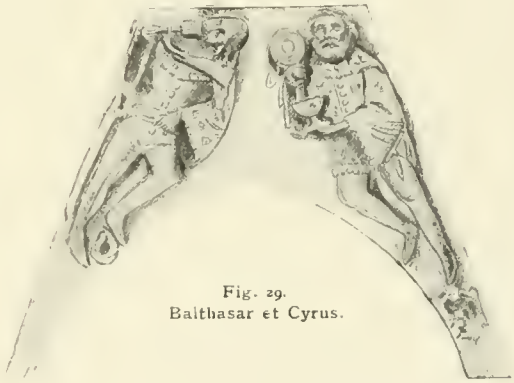


Fig. 29.
Balthasar et Cyrus.

mis et les démons luttant contre l'Église et la sainte plèbe de Dieu (*fig. 33 et 34*).

Quatre statues de chevaliers, les armes et le blason à la main, existent encore actuellement à l'entour du chœur de la cathédrale. Toutes les autres statues de chevaliers et de princes, postées autrefois en rangs autour du chœur, ont disparu, soit à cause des intempéries, soit par suite des sièges successifs, que la ville dut subir durant les XVIe et XVIIe siècles, surtout sous le prince Frédéric Henri [1].

1. Surtout en 1629 lors de la prise de la ville. — A. C. Duker, *Gisbertus Voetius, Leiden*, 1897, I^e^ Deel, bl. 314. Auctuellement on voit encore les restes (jambes cassées, bottes) de ces chevaliers disparus.

A la tête des chevaliers à l'entour du chœur se trouve encore actuellement le Grand-maître de l'ordre illustre de la Toison d'Or, l'empereur Maximilien, la couronne sur la tête (*fig. 33*). La raison pour laquelle on a placé les statues des chevaliers de la Toison d'Or à cet endroit est évidente, si l'on se rappelle que les chevaliers en question étaient les défenseurs de la Foi et de l'Église, et que l'Ordre a été institué (10 janvier 1430) « afin que par son moyen » la *vraie foi catholique*, l'état de notre » sainte mère *l'Église*, la tranquillité et la » prospérité de la chose publique soient,

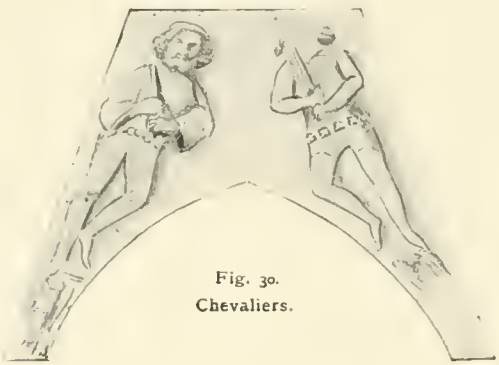


Fig. 30.
Chevaliers.

» autant qu'ils peuvent l'être, défendus, » gardés et conservés. »

D'autre part, il n'est pas étonnant de retrouver ces chevaliers sur la cathédrale en question ; ce fut dans cette église même à Bois-le-Duc que l'on célébra le chapitre de l'Ordre de l'année 1481 [1].

Il suffit de rappeler les types populaires, décrits ci-dessus dans les frontons des fenêtres hautes de la nef : les hommes sauvages, les chevaliers armés, les gardes du temple, les ducs du Brabant voisinant avec des anges, S. Michel, etc., pour se rendre compte de la liberté individuelle des artistes sculpteurs du XVe siècle.

Il suffit de rappeler ces grandes statues des ducs du Brabant au milieu des person-

Fig. 31.
Chevaliers de l'Ordre teutonique.

nages de la Bible (David, Cyrus, etc.) pour reconnaître que l'on est loin de la sévérité dogmatique du XIIIe siècle et que l'on se trouve en présence d'un art populaire, qui permet de céder — dans l'iconographie sacrée d'une église — une place si digne à des personnages laïques. Sous le règne de Maximillen l'on a placé la statue de l'empereur à côté des anges-gardiens de l'église, car le prince du Brabant, dit Mo-

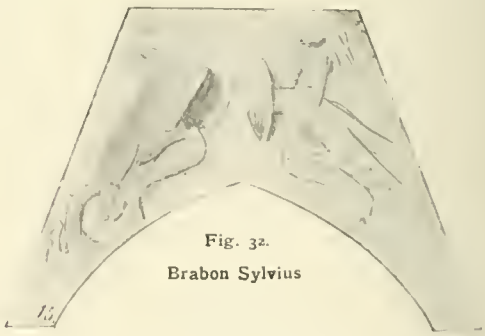


Fig. 32.
Brabon Sylvius

lanus [1], est le fils de l'Église et le garde de son culte.

L'auteur continue : « Il faut que les princes soient armés de leurs glaives pour protéger leur sainte Mère l'Église. »

1. Voir : *Chronique de Cuperinus* ms. aux archives de l'Etat, Bois le-Duc, *A° 1481*. Les statues des chevaliers ont été placées après l'année 1481.

1. *Militia sacra ducum et principum Brabantiæ, Antwerpiae* 1530 (*Praefatio*).

Voilà des idées courantes à la fin du moyen-âge et dans la littérature et dans les arts figurés *(fig. 34)*.

Le prince a reçu la même mission élevée que les anges gardiens du temple [1].

***

Fig. 33.
Empereur Maximilien.

En terminant nous avons le droit d'insister sur le grand intérêt qu'offre la sculpture des chapelles absidales. Le masque de nègre du roi mage, le diadème exceptionnel de la Vierge, les boucliers portant les têtes d'Héraclès et de Méduse, sont des preuves, rares mais incontestables dans leur ensemble, de l'influence exercée par les décors des mystères sur les arts plastiques.

1. *Ibidem.*

Le rapport qui existe entre leur mise en scène et les figures sculptées est bien plus direct que celui des sculptures avec le théâtre médiéval considéré comme simple source littéraire.

Fig. 34.
Chevalier et souverain du Brabant

D'autre part, nous avons fourni ci-dessus et plus encore dans notre étude sur la cathédrale de Bois-le-Duc [1], des preuves incontestables, qui attestent que les metteurs en scène habituels des mystères sont précisément les sculpteurs et les peintres, qui travaillaient à l'église.

C. F. X. Smits.

Bois-le-Duc.

1. *De Kathedraal van 's Hertogenbosch*, p. 130 et suivantes.

Parallèle entre le martyrium de Saint-Savinien de Sens et la confession de Saint-Germain d'Auxerre.

LA CONFESSION GALLO-ROMAINE DE SAINT-SAVINIEN DE SENS.

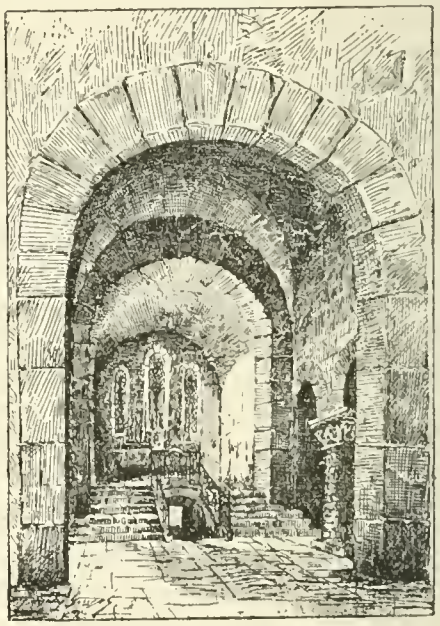
LA crypte qui paraît avoir le mieux conservé ses caractères primitifs de monument gallo-romain est celle de Saint-Savinien de Sens. Son plan très simple est un rectangle pareil à ceux des confessions de Saint-Vénérand, à Clermont, de Saint-Nectaire à Poitiers ; la descente est unique ; une seule fenêtre y introduit le jour, sa voûte est cintrée, comme celles de tous les hypogées antiques, en berceau ; ses murs portent la trace d'inscriptions qui accompagnaient sans doute des fresques, enfin les fouilleurs qui remuèrent les remblais, au XIe siècle, mirent la main sur une grande dalle dont les ornements devaient remonter au IVe ou au Ve siècle au plus tard.

Les sculptures représentaient le *labarum de Constantin*, le monogramme du Christ inscrit dans un cercle avec l'alpha et l'oméga. Il est croyable que cette dalle avait été préparée pour recouvrir la première fosse où les sarcophages de Savinien et de ses deux compagnons, Potentien et Eodald, furent inhumés.

Des réfections importantes ont été exécutées, à deux reprises différentes, pour y restaurer le culte après les invasions des Sarrasins en 732 et après celles des Normands. Nous savons le nom du personnage qui assuma l'entreprise du IXe siècle ; sa pierre tombale est ainsi libellée :

« Hic positus est Titulphus ante sepulcra martyrum fabricator hujus ecclesie [1]. »

Ce nom de Titulfe est bien germain et ne peut pas se confondre avec celui d'un gallo-romain qui aurait bâti la première église à la mémoire de saint Savinien. Celui-ci est un contemporain de l'invention



Chœur de l'église de Saint-Savinien.

et de la translation dont parle le chronologiste Adon de Vienne à l'année 847 ; il a vu la désolation et la ruine dans le saint lieu, il s'est efforcé de réparer les désastres causés par le passage des infidèles, cent ans auparavant, et de rétablir le chant interrompu des offices. Un texte de 833 déplore, en effet, la négligence des gardiens des

1. Durn, *Bibl. des sciences historiques de l'Yonne*, 1891, p. 97.

reliques qui ne célébraient aucun office [1]. Titulfe ne mérite que le titre de restaurateur du culte des martyrs senonnais.

Dans quelles limites a-t-il accompli son œuvre ? Il s'est montré respectueux des murailles qui tenaient debout dans la confession, il s'est borné à les envelopper dans une nouvelle enceinte pour les conserver à la vénération des pieux fidèles, suivant une coutume très commune au Moyen Age. Ce fait ressort du procès-verbal des fouilles du XIe siècle qui est très clair sur ce point. « Lorsqu'on eut abattu les murailles en creusant les fondations, on découvrit à l'intérieur de l'enceinte que l'on démolissait, *un autre mur très ancien*, posé sur d'antiques fondements, et qui passait pour avoir appartenu à l'ancienne église établie par saint Savinien. On trouva alors sur ce mur des peintures si vives et si bien conservées qu'on les aurait crues tout à fait récentes. Je me souviens même, dit le chroniqueur, d'avoir eu en ma possession un fragment colorié en pourpre que je conservai longtemps, car les choses antiques me plaisent [2]. »

A ces traits, tous ceux qui ont vu à Pompéi et ailleurs des vestiges de la peinture romaine à l'encaustique, reconnaîtront un travail de l'époque latine du IVe siècle ou du Ve au plus tard. Le procès verbal du XIe siècle ajoute que, sur le pavé de la crypte, composé de carreaux, on découvrit, là où étaient les têtes, une inscription *en lettres très anciennes* surmontée d'une croix et ainsi rédigée sur deux lignes :

« A paucis ministris christianis ibi positi sunt Martyres Dei, secundo calendas Januarii, Sanctus Savinianus, Sanctus Potentianus, sanctus Eodaldus. »

1. *Gallia Christiana*, XII, col. 3.
2. Dom Cottron, *Chronicon ecclesie percelebris ac cœnobii regalis Sancti Petri vivi.* (Bibl. mun. d'Auxerre, ms. lat.)

Le témoin ne dit pas quelle était la forme des lettres, si elles étaient insérées dans le carrelage sous forme de mosaïque, ou gravées sur une dalle de marbre. Cette omission nous empêche de proposer une date. D'après un auteur récent, on aurait revu, en 1675, une inscription presque semblable sur une pierre de taille, gravée en caractères antiques [1]. Au lieu de *secundo calendas Januarii*, on y lisait *Pridie Kal. Jan.*

Les murs de la confession n'étaient pas simplement revêtus d'une teinte uniforme de pourpre pour rappeler le sang versé par les martyrs quand Titulphe constata leur abandon et entreprit de les remettre en honneur, ils portaient des inscriptions qu'il fit revivre pour l'instruction et l'édification des pèlerins. Sous les atteintes de l'humidité, les lettres s'étaient effacées, il convenait d'en conserver le texte. C'est une interprétation que je propose pour mettre d'accord le sens du texte et la forme des lettres.

Voici l'inscription qui me semble antérieure aux lettres employées par le décorateur.

Felix ager et inclitus
Valde pulcher et candidus
Roseo sanguine marti-
Rum feliciter consecratus,
Orationumque munere digne adorandus.
Per flores rosei sangui-
Nis sumpserunt coronas
Victoriæ martires Christi
Savinianus et Poten-
Cianus cum multitudine
Ingenti et ibi tumulati
Sunt pridie kalend. Januarii [2].

Cette inscription est accompagnée d'au-

1. Maucler, *Mémoires pour servir à l'histoire de Sens*, 2e partie, p. 369.
2. Tarbé, *Recherches hist. et anecdotiques sur la ville de Sens*, rééditées par Marie Guyot.

tres dont nous parlerons. Elles ont donné lieu à bien des discussions dans lesquelles les critiques ont hésité entre le Ve et le XIe siècle. Les plus compétents ont fait remarquer que les lettres capitales liées et enclavées dont on s'est servi dans cette confession, ont un aspect bien plus archaïque que dans les inscriptions postérieures à l'an mille, et diffèrent absolument des caractères de l'époque gallo-romaine.

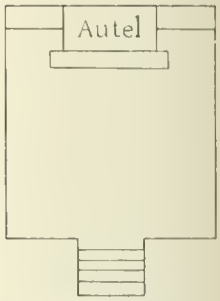
L'inscription suivante n'a pas plus de date certaine que les autres, mais comme elle répète les mêmes renseignements que la précédente il y a tout lieu de croire qu'elle a été inspirée par une inscription antérieure, au moment où on voulait décorer toutes les parois.

Hujus edis in receptaculo am-
Biuntur tumulati Christi marti-
Res, merito Savinianus et Potenti-
Anus ac Eodaldus. Corpus autem Se-
Rotini in altera basilica sed [*et*]
In isto cimiterio [*expositum*] (1).

Le dernier membre de phrase en nous avertissant que le corps de saint Sérotin a été transféré ailleurs, nous informe du même coup que la rédaction de l'avis est voisine des translations si nombreuses qui s'accomplirent dans le cours du IXe siècle.

Par une heureuse circonstance, les décorateurs ont appliqué sur la paroi du Nord une quatrième inscription qui se distingue très nettement des autres par la forme des lettres et par le style de la rédaction. Comme elle porte le cachet du XIe siècle, elle sert, par contraste, à démontrer l'antiquité des autres.

De toutes ces réfections et des ornementations faut-il conclure que la confession de Saint-Savinien fut refaite de fond en comble par Titulphe ? Je ne le crois pas du tout, parce que son plan est demeuré aussi étroit que dans les constructions primitives, au moment où tous les édifices se développaient. Il n'y avait aucune nécessité de l'agrandir parce que la ville de Sens possédait de nombreuses basiliques où les évêques pouvaient être inhumés. Ils avaient le choix entre Saint-Pierre-le-Vif, Sainte-Colombe, Saint-Sauveur, Saints-Gervais et Protais, Saint-Jean, Saint-Remy, et Saint-Symphorien. Le sanctuaire de Saint-Savinien doit sans doute à cette circonstance le privilège d'avoir conservé les dimensions d'un chevet modeste. Il est visible que les promoteurs des deux reconstructions, au IXe siècle et au XIe siècle, ont toujours pris pour base le carré tracé dans le principe, en augmentant, par une doublure extérieure, l'épaisseur des premières fondations, et se sont préoccupés de conserver l'aspect archaïque du monument.



Plan de la crypte.

Les pèlerins qui se rendent à Saint-Savinien ne comprennent pas tout d'abord pourquoi l'église est si vide et si inférieure à la réputation du nom qu'elle porte, pourquoi ce grand apôtre de la Bourgogne n'a pas obtenu de la génération du XIe siècle une basilique imposante et grandiose comme celle qui fut érigée à saint Bénigne de Dijon. C'est une pauvre église de campagne, d'une architecture massive, à une seule nef, sans ampleur, soutenue par des colonnes trapues, éclairée par des fenêtres étroites; c'est vrai, mais sa reconstruction telle qu'elle est, a une grande signification pour nous. Il faut se rappeler que cette église supérieure du XIe siècle n'a été faite que pour couvrir la confession de saint

1. Les inscriptions ont été reproduites exactement dans Millin, t. I, p. 130.

Savinien et conserver aux générations futures un mémorial du lieu où ses reliques avaient reposé jusqu'au IXe siècle. Nous n'avons pas à regretter cette décision, car il est à peu près certain, si son culte n'avait pas été déplacé, que les architectes auraient renversé la vieille confession pour construire une crypte gothique à trois nefs pareille à celle qui fut l'ornement de Saint-Pierre-le-Vif.

Qu'est-il arrivé en effet lorsque l'archevêque Léotheric eut retrouvé, en 847, les reliques des martyrs sénonais ? Il résolut de les déplacer et de les transporter dans l'église abbatiale de Saint-Pierre-le-Vif, érigée depuis le VIIe siècle, non loin de la confession de Saint-Savinien dans l'intention d'honorer sa mémoire par le chant perpétuel de l'office divin. C'est une singularité particulière au diocèse de Sens. Ailleurs, le martyr honoré donne son nom à une abbaye qui entoure son tombeau étroitement, et l'office se célèbre dans le chœur qui domine la confession. Ici le déplacement est certain. L'archevêque fit exécuter une crypte *arcuata domus* (1) et y fit transporter les corps précieux dans des coffres qui ne sont pas qualifiés, en laissant les sarcophages dans l'ancienne confession. Des embellissements furent réalisés au XIe siècle, grâce aux largesses du roi Robert et de la reine Constance. Enfin, au XIIIe siècle, bien que les corps fussent exposés, suivant l'usage, sur le maître-autel, dans des châsses luxueuses, on jugea cependant utile de construire sous le sanctuaire de Saint-Pierre une crypte composée de trois nefs qui en formaient six par les subdivisions de la principale.

L'entrée était unique et s'ouvrait sur l'axe du chœur.

1. Dom Coltron, *ibidem*.

L'autel de la crypte était dédié à saint Potentien et à saint Martin de Tours et se trouvait à côté d'un caveau où reposaient les reliques protégées par des grilles de fer (1). J'apporte ici tous ces détails pour montrer combien les expositions des reliques ou les confessions ont varié à travers les âges.

C'est ainsi que se trouvaient installés les restes des martyrs senonais lorsque dom Mabillon visita Sens et leur église au XVIIe siècle, il descendit dans la crypte de Saint-Pierre à laquelle il applique le qualificatif *insignis*, et y vit, dit-il, la pierre tombale des SS. Savinien et Potentien, la même sans doute qui portait le *labarum* de Constantin cité au IXe siècle (2). Sur la crypte de l'église de Saint-Savinien, il n'exprime aucun sentiment d'émotion, il est vrai qu'il n'était pas archéologue. Il aurait dû être attristé par l'horrible badigeon qui recouvrait les inscriptions dès cette époque.

Millin a été plus avisé au début du XIXe siècle, il est descendu dans la vraie crypte des martyrs, il a senti qu'il était là sur le véritable terrain archéologique et il s'est arrêté à lire les inscriptions qu'on avait si maladroitement voilées par une profanation inexplicable ; il a même pris la peine de relever le plan de la crypte et de dessiner la forme des lettres onciales et capitales employées par les peintres des IXe et XIe siècles, et ne put retenir ses lamentations sur l'indifférence des chrétiens de son temps.

« L'église sera abattue, dit-il, et ces religieux témoignages de la piété de nos pères disparaîtront, mais peut-être alors se trouvera-t-il quelqu'un qui sauvera ces pierres sacrées et mon travail aura contribué à les faire conserver (3). »

1. Dom Coltron dit qu'il y avait trente-deux corps saints.
2. *Itinerarium burgundicum*, 1682. Œuvres posthumes, t. II.
3. *Voyage dans le midi de la France*, t. I, chap. VIII.

Par un heureux hasard les craintes de Millin ne se sont pas réalisées. Un pieux habitant de Sens, Simon Blanchet, ancien garde-marteau de la maîtrise des Eaux et Forêts, a acheté l'église de Saint-Savinien, et son héritier l'a donnée à l'Archevêque qui en a confié la garde au couvent du Bon-Pasteur, tandis que la fameuse église de Saint-Pierre-le-Vif, qui avait attiré à elle tant de pèlerins, disparut sous les coups de la Révolution ; la crypte elle-même où Mabillon était descendu, après avoir résisté quelque temps, s'est écroulée sous l'action des pluies sans qu'on ait pris la peine de retirer les pierres les plus vénérables pour les porter au Musée.

A quelques cents mètres du village de Saint-Denis, sur le bord de l'ancien chemin de Paris à Troyes, et touchant la route actuelle de Sens à Paris, s'élèvent les derniers restes du monastère de Sainte-Colombe fondé, en 620, par Clotaire. Ce nom nous rappelle le séjour d'une sainte qui eut son heure de célébrité. Son église, démolie aujourd'hui, a laissé des souvenirs si profonds, que la population n'a pu se résigner à voir son emplacement profané. On a reconstruit, en 1868, une belle crypte gothique selon le style du XIIIe siècle, sur les plans de M. Lefort, architecte, afin de prolonger l'écho des louanges qui retentissaient dans le monastère renversé, et aussi pour rappeler que la sainte elle-même avait reposé dans une confession sous le maître-autel [1].

Bien que la légende de sa vie soit très courte, on ne peut pas douter de la réalité de son martyre et de l'antiquité de son culte quand on voit les preuves d'attachement et la vénération que lui témoignèrent les rois, les évêques et la population de Sens. Saint Loup ne se croyait pas digne de reposer dans sa crypte et demanda que sa sépulture eût lieu en dehors du chevet de l'église, contre les pieds de la vierge martyre, sous la gouttière [1]. On sait que, dans le principe, le sarcophage des apôtres et martyrs était toujours appuyé contre le fond de l'abside perpendiculairement au mur, la tête du personnage tournée vers l'orient.

La sécurité n'était guère assurée au IXe siècle ; cependant on souffrait tellement de l'absence des reliques qu'on avait enfouies depuis 732, que le clergé recherchait les occasions de les retirer de leurs cachettes pour satisfaire la piété. En 847, on avait exhumé les reliques célèbres de saint Savinien de l'obscurité, on ne pouvait faire moins d'honneur à sainte Colombe. Il est avéré que l'archevêque Vénilon releva les murs de son église et les consacra le 11 des calendes du mois d'août 853. « Le lendemain les corps de sainte Colombe et de saint Loup furent levés de terre pour être placés dans un lieu plus élevé [2]. » On serait tenté d'induire de ce texte laconique que les reliques furent exposées, dès cette époque, derrière le maître-autel ou au-dessus. Il n'en est rien. Le chroniqueur a voulu seulement indiquer qu'après avoir ouvert la fosse qui la cachait aux regards, on avait exhaussé les sarcophages au-dessus du sol dans la crypte restaurée par Vénilon.

Cette crypte n'est pas imaginaire, elle nous est révélée par le continuateur de Héric, le panégyriste de saint Germain d'Auxerre qui incidemment nous parle de la sépulture des deux premiers ducs de Bourgogne (880-921), de Raoul et de son père Richard. Son témoignage nous est pré-

1. D'après la légende elle serait contemporaine de saint Bénigne et aurait été martyrisée avec saint Sanctien et sainte Beate au village de Sanceias. *Acta SS.*, VI^a die septembris mensis, col. 671.

1. *Gallia christiana*, XII, col. 8.

2. Abbé Brullée, *Hist. de l'abbaye royale de Sainte-Colombe-lès-Sens*. Sens, Duchemin, 1852.

cieux, car il nous apprend que cette crypte de l'église de Sainte-Colombe était sous l'invocation d'un autre martyr, *S. Symphorien* d'Autun, fait qui n'a pas lieu de nous étonner et dont les exemples ne sont pas rares dans l'histoire des confessions. N'a-t-on pas vu la crypte de saint Irénée dans la basilique de Saint-Jean l'Évangéliste, celle de saint Euchaire, dans l'église Saint-Mathias? Dans tous les cas, il est relaté que le corps de Raoul fut placé au milieu du chœur de l'église de Sainte-Colombe de Sens, tandis que son père Richard, fut mis dans la crypte du même monastère à droite de l'autel *ad dexteram altaris* (1).

Ces simples mots sont importants pour nous, ils nous révèlent que la crypte était spacieuse, comme aux temps mérovingiens, puisqu'on y célébrait la messe; et il en ressort cette conséquence que le travail de l'archevêque était une simple restauration d'un monument antérieur à son épiscopat.

De la crypte, le tombeau est monté sans doute à l'étage supérieur, derrière le maître-autel, pour obéir à la coutume d'accumuler les reliques dans les sanctuaires, jusqu'au jour où le bruit des curieux et des pèlerins avides de faveurs devint insupportable. saint Loup, lui aussi, avait des dévots nombreux qui augmentaient encore la foule des importuns; on se débarrassa d'eux en transportant les deux tombeaux au bas de la nef, en face du dernier pilier, et en les alignant l'un au bout de l'autre sur des piliers de la hauteur de quatre pieds qui donnaient aux malades la facilité de se traîner dessous. On aurait pu mettre les deux saints côte à côte sur le même rang, mais cette disposition aurait été contraire aux volontés de saint Loup qui ne voulait pas être sur un pied d'égalité avec la vénérable sainte.

Avertis par les violences de la guerre de Cent ans que les monastères élevés dans les campagnes pouvaient être pris d'assaut, malgré leurs tours et leurs fossés, les habitants de Sens préparèrent à l'intérieur de la ville un asile plus sûr qui avait le titre de *prieuré de Sainte-Colombe*, et où les gardiens des reliques pouvaient déposer leur trésor sans aucune crainte. Là encore, ils avaient ménagé une crypte qui offrait une certaine sécurité et dont on usait dans les circonstances périlleuses. Une partie du corps de la sainte y fut transférée en 1486. Voici ce qu'on en disait au XVIIe siècle : « Il y a, dit l'abbé Rouxeau, dans le fond de la nef de l'église, du côté droit, un lieu souterrain où l'on descend par 18 ou 19 degrés... Il y a dans ce souterrain un autel où l'on dit la Messe, on l'appelle *cave de Sainte-Colombe* (1). »

Cette dernière église a été démolie comme l'abbatiale, mais on a la certitude que la crypte subsiste toujours sous l'immeuble qui porte le n° 60 dans la Grande Rue. Espérons qu'un jour, au cours d'une démolition, ce sous-sol reverra le jour et sera dessiné par quelque amateur zélé des antiquités chrétiennes.

LA CONFESSION CAROLINGIENNE DE SAINT-GERMAIN D'AUXERRE.

A province de Sens avait le privilège de posséder non seulement des tombeaux précieux en grand nombre, mais encore des confessions de formes variées, correspondant aux époques où elles avaient été élevées. Après avoir

1. « Ejus quoque Richardi patris corpus in crypta S. Symphoriani ad dexteram altaris pausat tumulatum eodem in monasterio. » *Miracula sancti Germani. Appendix* (*Acta sanctorum*, mensis Julii, t. VII, 287.)

1. *Chronique de Sens* (Bibl. mun. de Sens, n. 63, man., p. 305.)

considéré l'aménagement des sarcophages de saint Savinien et de ses compagnons dans la crypte gallo-romaine de l'église Saint-Savinien de Sens, on peut mieux mesurer l'étendue des modifications qui furent introduites dans le sous-sol des églises au IXe siècle, en examinant attentivement la crypte conservée intacte, ou à peu près, sous le chœur de l'église abbatiale de Saint-Germain d'Auxerre (1). Il ne faut pas juger de l'intérêt de ce monument par la vue perspective qu'en a donnée le baron Taylor dans ses *Voyages pittoresques et romantiques à travers l'ancienne France;* l'artiste s'est placé à l'orient et ne nous fait voir qu'une enfilade de piliers et de voûtes du XIIIe siècle; de plus, il modifia la largeur de la baie pratiquée dans la clôture du chevet pour nous découvrir les pieds du tombeau, centre d'attraction du pèlerinage. C'est un procédé de haute fantaisie qui donne une idée très fausse de la véritable confession du saint en question.

Au point de vue historique, le côté opposé est autrement intéressant, surtout quand on a pris la peine de s'instruire sur les circonstances qui ont amené sa construction (2). Il nous montre une nef principale, ornée de quatre colonnes de marbre, d'un style archaïque, et précédée d'une sorte de vestibule dont les voûtes reposent sur quatre piliers carrés. L'éclairage est nul, sans l'unique porte percée dans le flanc nord on serait dans une obscurité complète. Quant au tombeau, il est difficile à apercevoir tant il est masqué de tous côtés par une sorte de cénotaphe et par deux autels érigés à la tête et aux pieds.

L'agencement était bien moins funèbre dans la crypte antérieure à celle que nous examinons, la lumière y pénétrait puisque l'on avait pris soin d'étaler la pompe d'une exposition resplendissante de richesse. Pendant les embellissements exécutés au VIe siècle par l'évêque d'Auxerre, saint Didier, le roi avait fait élever au-dessus du tombeau une coupole garnie d'un beau travail en or et en argent, qui se voyait encore du temps de Héric, religieux de l'abbaye, dont nous tenons ces détails (1). On distinguait, dit-il, le nom du roi qui avait commandé le travail et le nom de l'ouvrier qui l'avait exécuté. Tel était le monument d'où serait dérivé le tombeau que nous apercevons autour du sarcophage et qui ne peut être observé faute d'espace (2).

Au IXe siècle, la basilique du VIe siècle étant jugée trop petite, il fut décidé qu'elle serait allongée de vingt toises dans la direction de l'orient avec le concours du comte d'Auxerre, Conrad. C'est alors que furent posés les fondements de la crypte principale qui occupe le centre du chœur actuel, en profitant d'une déclivité du terrain. Ce remaniement entraîna des longueurs, car les beaux matériaux manquaient et on tenait à offrir à saint Germain une demeure digne de sa réputation.

Héric nous raconte que la communauté envoya des délégués dans le midi avec la mission de visiter les ruines et d'en rapporter de quoi parer la crypte. Ceux-ci descendirent le Rhône jusqu'à Marseille et rapportèrent de leurs explorations plusieurs

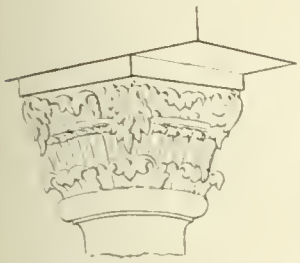
1. L'abbaye est transformée en hospice aujourd'hui.

2. Héric, religieux de l'abbaye de Saint-Germain, a écrit la vie de S. G. en vers et deux livres sur les miracles accomplis autour de son tombeau. (*Acta S. S.*, mensis julii VII, 184-304. « Perfecto opere, cunctisque decorem prætendentibus consummatis, sanctissimum et toto orbe venerandum corpus B. Germani in cryptam tanto dignam thesauro, ingenti obsequiorum genere translatum est. »)

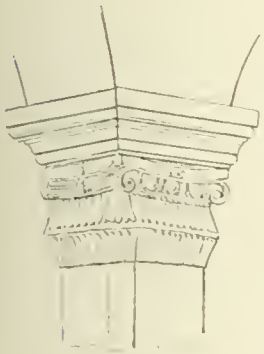
1. « Per manus sancti Desiderii regalibus expensis tredam composuit quæ auro, argentoque elegantissime decorata in nostram quoque duravit ætatem ; auctorem ministrumque operis insculptarum sibi designans suffragio litterarum. » (Cap. IV, *Ibidem.*)

2. Le mieux est de regarder le plan horizontal.

belles colonnes de marbre avec des chapiteaux qui s'adaptèrent à l'édifice aussi bien que s'ils avaient été taillés tout exprès pour cette destination [1]. Les quatre plus belles furent employées à proximité du tombeau, ce sont celles qui soutiennent encore aujourd'hui la voûte en berceau de la petite



nef intérieure avec leurs chapiteaux d'ordre corinthien. En 859, les travaux étaient terminés, et la translation des reliques put s'effectuer dans la position où nous voyons le sarcophage.



Ce n'est pas à dire que nous puissions présenter le sous-sol, tel qu'il est, comme une construction absolument carolingienne, car la basilique supérieure n'est plus celle de Conrad, et quand l'étage supérieur se transforme, il est bien rare que le dessous ne reçoive pas le contre-coup des modifications. A la suite d'un incendie survenu en 1064, on édifia une église romane, qui plus tard fut remplacée par une église gothique au XIIIe siècle. Il fallut alors augmenter l'épaisseur des murs de la cella inférieure qui devaient supporter le poids de la colonnade formant l'enceinte supérieure du chœur, et ajouter de nouvelles lignes de murs, à gauche et à droite, pour préparer des bases au déambulatoire qui fut imaginé si fréquemment, après l'an 1000, pour desservir les chapelles rayonnantes du chevet [1].

On ne réussirait pas dans une simple visite à comprendre les conséquences de tous ces changements et à rétablir le sous-sol dans son état primitif ; la reconstitution imaginaire est plus facile en jetant les yeux sur le plan, et en comparant les soubassements avec ceux d'un édifice roman bâti de toutes pièces au XIe siècle. L'irrégularité des lignes, la bizarrerie des angles et des contours, la largeur excessive des masses de maçonnerie démontrent bien qu'il y a ici une succession et une juxtaposition d'efforts tentés pour utiliser des murs préexistants et changer leur destination primitive. Il est certain, par exemple, que le chevet de la basilique de Conrad se terminait non par une abside mais par un mur droit dont les angles ont été abattus pour loger des tombeaux, que les couloirs réduits à un mètre sur les flancs du sépulcre avaient plus de largeur, enfin que les fenêtres avaient été jugées inutiles.

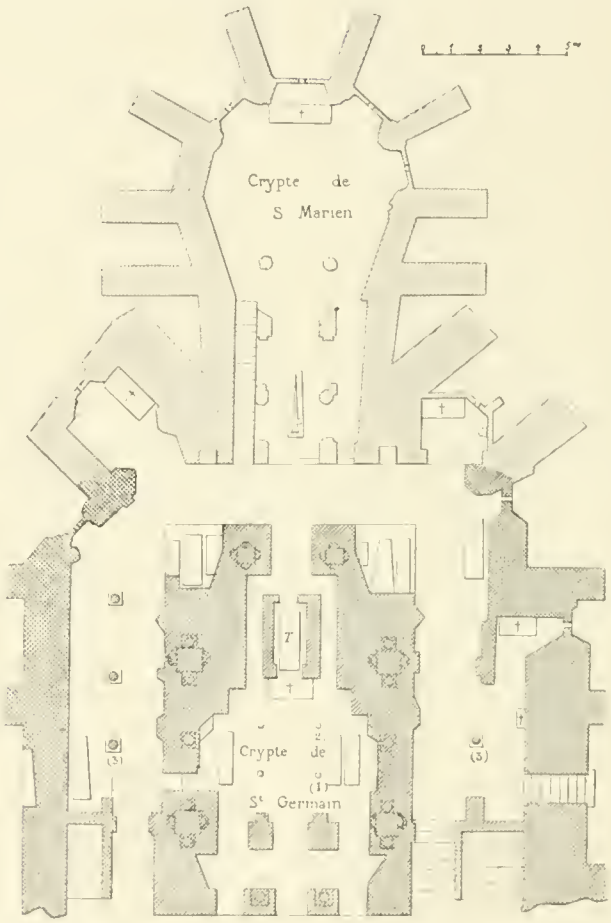
La petite porte percée dans le mur du nord contient toute une révélation, elle n'existe jamais dans les confessions ouvertes au public, elle accuse que l'entrée de la cella remplie de sarcophages était réservée au prêtre qui se rendait à l'autel érigé contre la tête du sépulcre et à quelques

1. « Miraculo proximum judico quod, perductis ad locum destinatum marmoribus, quidquid columnarum devectum est tanta universis fabricæ partibus habitudine convenerunt ac si indiscrepanter et, ut aiunt, in unguem eisdem ipsis deformatæ lineis, proposito responderint exemplari. » (*Ibidem*, cap. I, 274.)

1. Le plan que nous mettons ici sous les yeux du lecteur est emprunté à dom Fournier, *Description des saintes grottes* de l'ancienne abbaye de Saint-Germain d'Auxerre. Nouv. éd. par M. Quentin. Auxerre, 1846. 1 br. in-12. Voir aussi une note avec plan de M. Petit (*Bull. Monumental*, 4e série, t. VIII, pp. 494, 495).

privilégiés. J'ai en vain cherché avec M. Richard (1) quelque trace d'ouverture dans le mur occidental, autour des piliers carrés, je n'ai pas vu la possibilité d'y établir la double descente qui fut invariablement préparée pour les pèlerins dans les abords des cryptes les plus célèbres, et qui conduisait directement vers les tombeaux vénérés, comme à Saint-Seurin de Bordeaux et à Saint-Léger de Saint-Maixent.

Il y a une grande variété d'agencements dans les églises à double étage. A Saint-Avit et à Saint-Aignan d'Orléans, les escaliers aboutissent au centre de la crypte ; ici, la double descente existe, mais elle est extérieure à l'enceinte de la confession de



Plan des cryptes de l'abbaye St-Germain d'Auxerre. (Extrait du livre de dom Fournier).

Saint-Germain ; elle nous conduit par de larges couloirs, aujourd'hui voûtés sur arêtes, à un arrière-chevet, où les dégagements sont spacieux. Il est évident que l'architecte de ce pourtour a pensé à la foule qui se condensait de ce côté, même avant l'érection de la crypte sphérique de Saint-Marien ajoutée au XIIIe siècle. Il y a là un centre d'attraction, c'est la fenêtre du saint qu'on a percée à l'extrémité orientale du chevet, c'est-à-dire aux pieds du tombeau. Il n'y avait pas d'endroit où le pèlerin pût s'approcher de plus près des reliques, où les malades fussent plus à leur

1. M. R. est l'archéologue d'Auxerre qui a étudié avec le plus de soin l'église dont nous parlons.

aise pour séjourner longtemps pendant qu'ils attendaient du saint la faveur d'une guérison.

Au IXe siècle, on s'est contenté de la *fenestella* comme à Saint-Aphrodise de Béziers et à Saint-Philbert-de-Grandlieu pendant la période des invasions ; puis, on s'est enhardi au XIe siècle, et on a réclamé une large porte avec un autel adossé contre les pieds, comme du côté opposé. Les transformations opérées dans le pourtour sont aussi faciles à indiquer. Dans la basilique de Conrad, il n'existait pas plus de déambulatoire autour du chœur, que dans les autres églises de la même période; cette addition n'est venue que plus tard avec l'exécution du plan roman ; par conséquent on est fondé à croire que les escaliers de la crypte ont été faits d'abord pour conduire les pèlerins dans un couloir couvert simplement d'un appentis, comme dans l'église de Deas. Le jour où le déambulatoire supérieur fut décidé, l'enceinte inférieure parut trop faible pour son nouveau rôle, son épaisseur fut triplée afin de porter ses voûtes d'arêtes et le poids de l'étage supérieur.

Telle me paraît être la série des travaux successifs exécutés autour de la cella centrale servant de confession.

Tout autre serait l'aspect du sous-sol, si la basilique que nous voyons était sortie de terre d'un seul jet, au XIe ou au XIIIe siècle : l'harmonie régnerait partout avec la symétrie dans les ouvertures comme dans les supports, l'air et la lumière y pénétreraient tandis que l'état actuel nous montre un souterrain où les fenêtres ont toujours été systématiquement exclues. Tout dans ce caveau ressemble à une cachette et non à une exposition de sarcophage. Quand on s'approche du tombeau principal du patron de l'abbaye, on ne peut l'apercevoir que par les deux extrémités, il est enveloppé dans un reliquaire de pierre, voûté en berceau et percé des deux bouts. Si je regarde plus bas, au-dessous de la tablette qui le supporte, je vois par une ouverture semi-circulaire, une autre voûte minuscule de $0^{m},80$ de hauteur qui recouvre, dit-on, la cachette où le sarcophage fut enfoui pendant les invasions normandes. Nous sommes là bien loin de la crypte de Saint-Eutrope de Saintes où tout est lumière et harmonie.

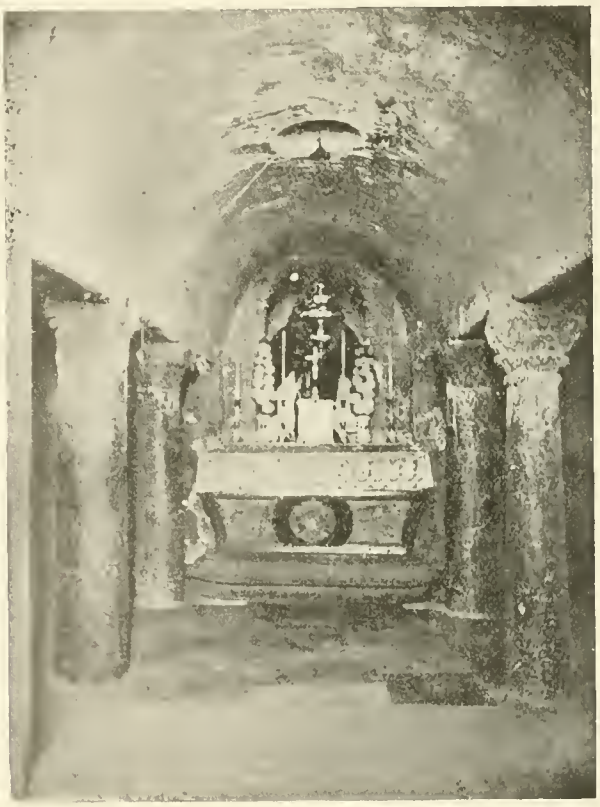
Quand l'art essaie d'égayer ce sombre séjour, il est aussi lourd que l'étage supérieur est léger et élégant. Les colonnes formant les travées n'ont pas de bases, elles n'ont pas plus de $1^{m}85$ avec leurs chapiteaux, on peut donc dire qu'elles sont trapues, et de plus, elles soutiennent des poutres de bois qui font fonctions d'architraves sous la voûte en berceau de la nef du milieu, agencement qui communique à l'ensemble un aspect écrasé.

Évidemment c'est là qu'est le noyau de l'édifice, la partie la plus vieille, celle qui a toujours inspiré le plus de respect et autour de laquelle sont venues se grouper des chapelles latérales, la crypte de Saint-Clément avec sa rotonde, et tous ces autels et ces tombeaux qu'on rencontre à chaque pas, la partie qui a conservé l'empreinte archaïque de sa fondation carolingienne. L'émotion pieuse qu'on emporte de sa visite serait bien autrement forte si les parois des murs n'étaient pas déshonorées par des couches trop nombreuses d'enduits uniformes peu décoratifs.

Sous l'action de l'humidité, des plaques de badigeon sont tombées à temps pour faire voir des fragments de lignes et de mots que M. Ramé a signalés brièvement en

1880 (1) et que M. Prou a relevées à son tour, en 1885, pour les sauver de la destruction (2). Le commentaire de cet habile épigraphiste relève ce fait que les lettres peintes à l'ocre rouge forment deux légendes de 4 vers hexamètres compris entre deux raies rouges assez larges, le tout encadré dans un bandeau de même couleur, mais plus large. La majorité des lettres employées sont des capitales mêlées à quelques onciales qu'on aimerait à relire après tant de générations de pèlerins.

Après Saint-Victor de Marseille, je ne crois pas que la Gaule chrétienne ait possédé de sanctuaire plus vénérable, plus fréquenté par les pèlerins de tout rang, plus



Crypte de Saint-Germain. — Nef centrale.

riche en reliques que la crypte de l'abbaye de Saint-Germain d'Auxerre. A la belle époque de l'épanouissement du monastère, c'est-à-dire en plein XIIIe siècle, le sarcophage de ce saint personnage, non moins célèbre que saint Martin de Tours, dans la Grande et Petite Bretagne par les missions administratives et apostoliques qu'il a remplies, était entouré de soixante corps saints portant des noms d'évêques ou des noms de martyrs bourguignons, tous rassemblés comme pour participer à la gloire du patron de l'abbaye et pour lui faire cortège.

L'aspect de ces catacombes obscures, pleines de tombeaux ainsi accumulés, produisait une impression solennelle. Le pèlerin n'y pénétrait pas sans quitter sa chaussure ; s'il était chevalier, il déposait

1. *Revue des Sociétés savantes*, 7e série, V, 1882. p. 20.
2. *Gazette archéologique*, année 1885.

son armure à l'entrée. Une inscription placée au-dessus de la porte l'invitait au respect dans ces termes : « Ne appropies huc, solve calceamentum de pedibus tuis. » Et, quand il approchait du tombeau principal, il lisait autour : Il n'y a pas dans l'Univers de lieu plus saint. « Vix est in toto sanctior orbe locus. »

Mon ambition ne va pas, à la distance où je suis du monument, jusqu'à décrire et expliquer toutes les particularités de l'église souterraine de Saint-Germain d'Auxerre et à relever toutes les preuves de son antiquité ; je me contente de signaler les dispositions absolument spéciales de la confession centrale et des alentours du tombeau, parce que je les crois suffisamment caractérisées pour les présenter comme une combinaison imaginée au IXe siècle. Il reste encore trop d'esprits imbus de cette fausse idée que pas un édifice carolingien n'a survécu aux désastres du Xe siècle.

Les critiques du XXe siècle ont le devoir de réagir contre cette erreur et de saisir toutes les occasions de montrer que les négations absolues sont aussi contraires à la découverte de la vérité que les affirmations tranchantes. La société des sciences, arts et belles lettres de l'Yonne travaille dans une contrée où les établissements chrétiens invoquent des origines très anciennes, où l'architecture a laissé de beaux spécimens de son savoir, elle ne court pas risque de perdre son temps, en se mettant à la poursuite des debris laissés par les constructeurs antérieurs à l'an mille, surtout si elle s'attache à l'examen des édifices dont les soubassements se dérobent à la vue. De nombreux documents lui garantissent l'existence d'une fondation mérovingienne et carolingienne sur l'emplacement de Saint-Germain : à elle le devoir d'entreprendre le nettoyage de ses catacombes, éliminant tout ce qui n'est pas absolument archéologique et instructif, et de faire un ravalement général des murs recouverts d'enduits insignifiants à la suite duquel on pourra voir le parement de toutes les maçonneries, les joints, les matériaux employés, les marbres des colonnes et les feuillages des chapiteaux.

Je demande surtout qu'on enlève l'affreux autel qui masque la vue du tombeau. Il en côutera quelque dépense, mais dans un pays où la mémoire de saint Germain est toujours honorée, les fonds ne peuvent pas manquer en appelant à l'aide le Conseil municipal, le Conseil général, et surtout en ouvrant une souscription dans la *Semaine religieuse*. Le jour où la société aura réuni deux ou trois mille francs, elle aura la certitude d'en trouver autant en s'adressant à l'Etat et à la *Société des fouilles* présidée par M. Babelon. Tel est le projet que j'ose présenter à mes confrères de la société des sciences de l'Yonne et recommander à leur zèle.

Léon Maître.

Les maisons anciennes en Belgique[1].

MAISONS BRABANÇONNES.

Malines-Anvers.

L'époque du pur style gothique n'a guère laissé de maisons en Brabant. Parmi les plus anciennes dont on ait conservé des restes, on peut citer l'hôtel *Colibrant*, à Lierre. La façade à pignon incorporée dans le nouvel hôtel des postes paraît remonter à la fin du XIVe siècle ; cette façade, tout en pierre blanche, offre des analogies avec la halle aux draps de Gand [2].

Les vieilles maisons brabançonnes égayaient les rues par la couleur éclatante de la belle pierre blanc-jaunâtre qui formait leur étoffe, et qui souvent se découpait vivement sur l'appareil des briques ; elles se distinguaient aussi par l'aspect ouvert de leurs façades abondamment ajourées, par quelque chose de joyeux qui rayonnait de leur architecture nerveuse. Malines possède les plus beaux types : une de ses plus anciennes maisons est celle du coin de la rue des Lépreux et du Marché aux grains *(De Lelie)*, commencée en 1396. Le pignon malinois se caractérise nettement par la combinaison des gradins avec des pinacles et par l'allure des cordons horizontaux.

Pignons dentelés. — On trouve au XVIe siècle un type branbançon très caractérisé, élégant, délicat de membrure.

La brique rose s'y mêle gaiement à la pierre blanche de petit échantillon, formant les cordons horizontaux et les harpes des chaînes d'angle et des pieds droits. Les pignons en pas de moineau sont traversés de cordons, qui font souvent ressaut par le bas pour échapper les fenêtres. Les croisées, finement moulurées, sont coupées, plus haut que leur milieu, par une traverse d'imposte qui fait saillie en larmier au-dessus des volets fermant les lumières inférieures [1].

Parfois les étages en ressaut sont portés par de jolies décharges, souvent rehaussées de sculptures, tantôt posant en forte saillie sur des sortes de machicoulis, comme à la vieille maison rue Ravenstein à Bruxelles[2], plus souvent sur des colonnettes ou des consoles. Dans le style malinois ces décharges jolies sont souvent trilobées et rehaussées de fines sculptures.

***

Le pignon surtout présente en Brabant un caractère spécial. Son trait le plus saillant consiste en des renforts en forme de pinacles, qui se dressent à la base, au sommet et à mi-hauteur des rampants.

Ce type est nettement accusé dans l'exemple dont le schema est ci-après, que nous extrayons de Sanderus *(Brabantia)*. c'est un pignon de l'ancien couvent des Cisterciens à Malines. Il est traversé par deux cordons horizontaux ; le premier gradin est précédé d'un montant, dont le sépare un créneau, et qui l'affleure ou le dépasse ; il constitue un petit pinacle chargeant l'oreille du pignon. Une reprise pareille se voit au-dessus du second cordon. Il y a là comme une combinaison du motif des gradins avec le motif des merlons.

1. Voir les précédents articles, pp. 30, 93, 170.

2. V. le relevé publié dans le *Bulletin des métiers d'art*, année 1903, p. 290.

1. V. la vieille maison près du bassin de Bruxelles, le manoir de Craynhem à Woluwe, le château de Cleydael à Aertselaer, la maison de Jansénius à Louvain, celle de Juste Lipse à Overyssche (*), la maison *In 't Haaske*, Grand'place à Diest, etc. (**) et l'ancien hôtel de Chièvres dans de Noter.

2. On trouve à Louvain plusieurs de ces consoles étagées.

* V. Bruylants, *La Belgique illustrée*, t. I, p. 224.

** V. Van Ysendyck, *Documents classés*, art. *lucarnes*, pl. 1.

Le même arrangement, à l'exclusion des cordons, se retrouve au pignon principal de l'hôtel-de-ville de Malines [1], ainsi qu'à l'ancienne cour de l'abbaye de Tongerloo à Diest reproduit à la page suivante.

C'est à ces montant-pinacles, souvent

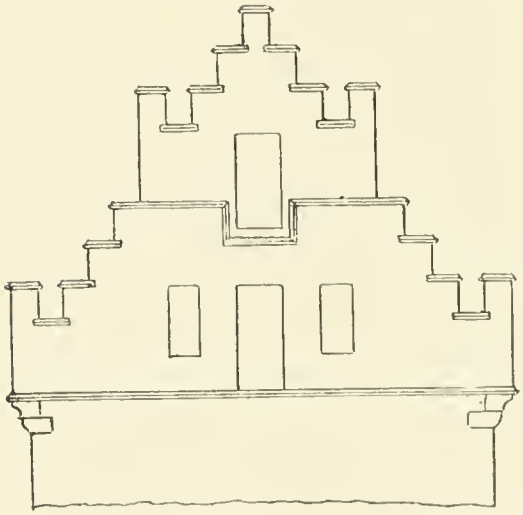
Le Pressoir de Louvain.

couronnés d'épis en ferronnerie, que les vieilles vues des constructions malinoises doivent leur silhouette hérissée d'amortissements élancés et de terminaisons fleuries, si caractéristique et si accusée dans le recueil de de Noter ; les mêmes montants

1. On en retrouve des rangées entières dans de vieux recueils de gravures, tels que le *Tooneel van Brabant*. Citons, par exemple, un pignon du prieuré des Cisterciens de Muysse, entre Malines et Vilvorde, qui s'accidente de huit pinacles terminés en turritelles à spirales.

servent souvent de supports à des figurines en bronze (1).

De nombreux épis surmontaient les dentelures des deux pignons magnifiques de la *Cour impériale* 1545 (2); une statuette terminale et des clochetons à crochets ornent ceux de la maison *Concordia* (fin du XVe siècle) et maints autres (3); dès le XVIe siècle les aquarelles de de Noter nous montrent des globes posés en grand nombre sur la couverture de ces montants et des merlons.



Schema du pignon brabançon à merlons.

***

Pinacles posés sur angle. — Le pinacle des pignons brabançons s'accentue dans les motifs terminaux, où il joue le rôle d'épi.

Les pignons et les lucarnes de Malines, d'Anvers, etc., etc. se couronnent d'un pinacle *posé sur angle*, de manière à déborder le nu de la façade; la saillie est soutenue par une prolonge vers le bas, très caractéristique, arrêtée sur une console. On en voit un joli spécimen rue de l'Église à Lierre (1).

Ancienne cour de l'abbaye de Toogerloo, à Diest.

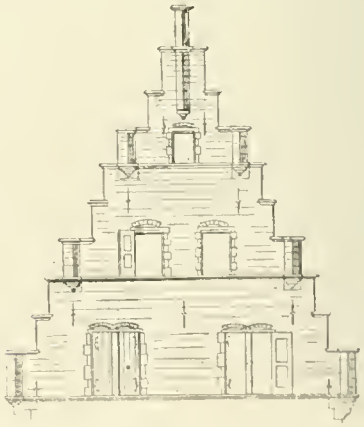


Schéma du pignon brabançon à pinacles posés sur l'angle.

A l'hôtel-de-ville de Malines, sont de pareils pinacles posés aux flancs de quel-

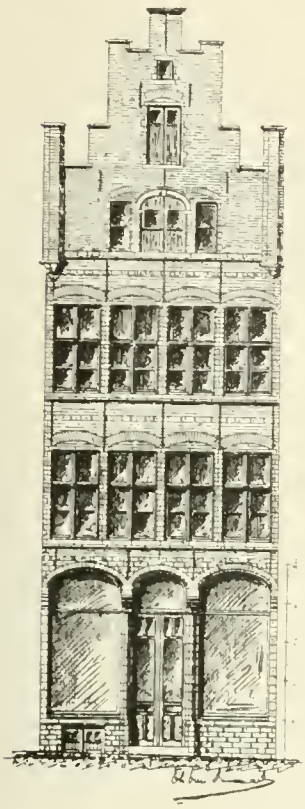
1. Il en était ainsi à l'hôtel de Chièvres. Trois montants semblables, qui surmontaient en rangée la porte de l'*Arsenal* de Malines, rue d'Adeghem, portaient des lions tenant des écus; il en était de même à l'hôtel-de-ville.

2. Voir de Noter.

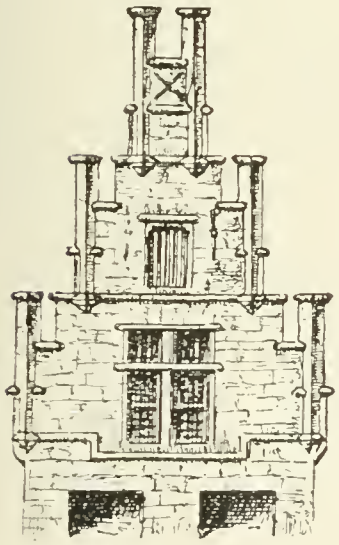
3. On peut rapprocher de ces derniers le remarquable pignon attribué à Keldermans, de la maison dite « *Het Lammetje* » à Veere en Zélande (*).

* V. Van Ysendyck, *ouv. cité*, litt. M. pl. 27.

1. *Documents d'art monumental* de M. Lenertz, pl. 5.



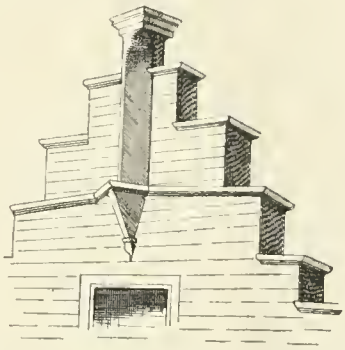
Maison « Den Morlaan », à Louvain (1).



Pignon rue Haute, n° 35, à Anvers.

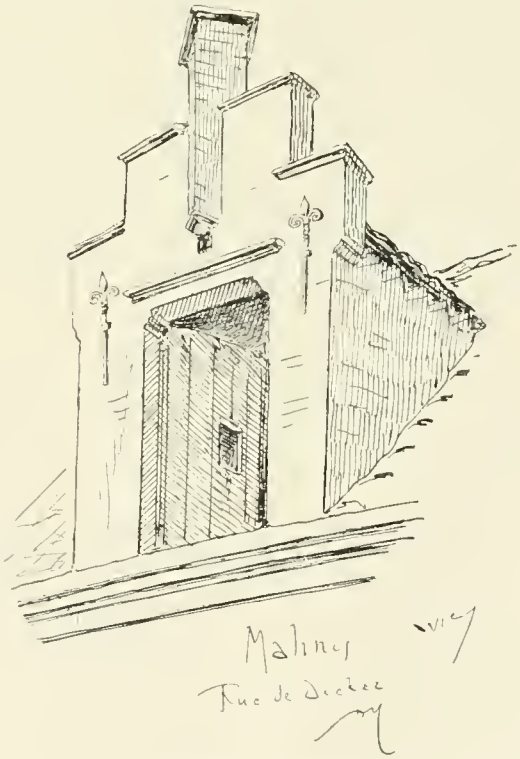
ques gradins, au-dessus de l'oreille du pignon et au-dessus du cordon marquant une reprise à mi-hauteur du comble. Ainsi, avec deux gradins ordinaires, droits, alterne un gradin à flancs fuyants, sur prolonge encorbellée (1).

1. Restauration de Mr Th. Van Boxmer, d'après le *Bull. des métiers d'art.*



Pignon brabançon avec pinacle terminal.

Les fenêtres-lucarnes à gradins avec un pinacle greffé dans l'axe du pignon sont une particularité typique des maisons brabançonnes urbaines et rurales. Ce dispo-



Lucarne brabançonne.

1. C'est ce que l'on voit au palais de Marguerite d'Autriche, à l'*Hôtel de la Grue*, Grand'place, à une maison

sitif se maintint jusqu'au XVIIe siècle. Nous en donnons comme exemple, d'après un croquis de M. Heins, la jolie lucarne d'une maison voisine de l'église de Zwijndrecht près d'Anvers, et un autre, rue de Decker à Malines.

M. Lorenzen, Directeur de l'École des Beaux-Arts de Copenhague, nous a fait connaître les bâtiments de l'Hôpital des Carmélites à Helsingör en Danemarck. Nous y avons reconnu des traces des plus curieuses de l'influence brabançonne et flamande en Scandinavie. Des vestiges non douteux d'un beau pignon brabançon nous ont permis de faire la restitution ci-contre [1], et d'autre part nous avons reconnu dans les baies de fenêtre, les procédés des maçons de la West-Flandre fidèlement suivis.

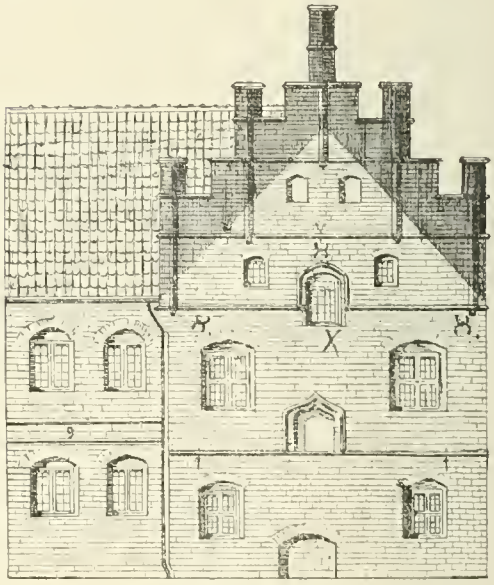
Lucarne brabançonne (renaissance).

***

Pinacles-tourillons. — Les pinacles brabançons se montrent plus étoffés et plus riches en certains pignons, comme celui de la maison du pape Adrien à Utrecht. Le pinacle octogonal en briques apparaît à Louvain, à la maison « *den Moriaan* », Grand'Place, où il portait des statues dorées.

Ces pinacles prennent la forme de tourillons à la *Gemeenlands-huys* de Delft et dans maints pignons anversois. Cette variante porte en germe les superbes pinacles-clochetons des hôtels de ville de Middelbourg, de Bruxelles, de Louvain et d'Audenarde.

Nous le retrouverons à la Maison des Bateliers à Gand.



Pignon brabançon à Helsingor (Danemark).

***

Décharges trilobées. — Il faut remarquer la sveltesse de certaines façades en pierre blanche, construites en grès lédien, percées au rez-de-chaussée de larges et hautes croisées aux meneaux minces, aux trumeaux très réduits, recevant la retombée des décharges qui portent le surplomb de l'étage; telle est la maison le *Moriaan*, Grand'Place à Louvain, déjà citée. Aux minces trumeaux sont greffées des colonnettes dont le chapiteau sculpté supporte élégamment la

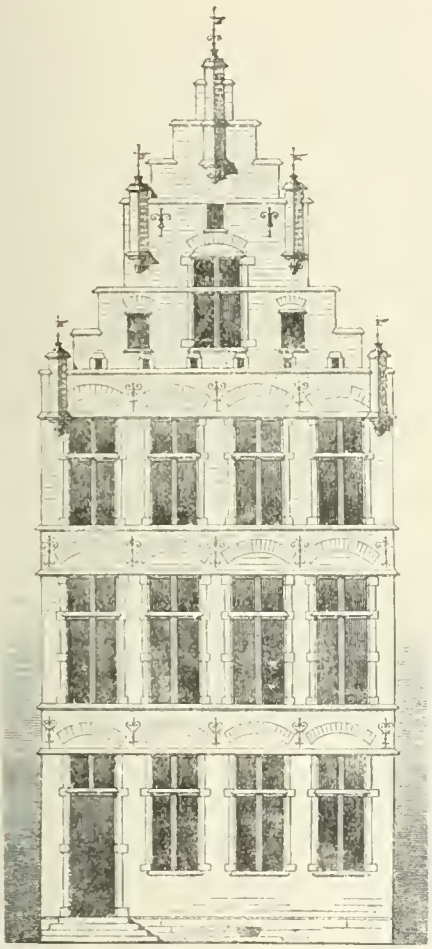
du quai de la Dyle à Malines et à la maison *Concordia* (cimetière de Saint-Rombaut), maison gothique flanquée d'une belle loggia, etc.

La même ordonnance typique distingue le joli pignon de l'*Hôtel de Barcelone*, rue de Diest à Louvain, celui de la rue Beriot, celui du *Pressoir*, et la jolie façade de *Moriaan*, du XVe siècle, Grand'place de Louvain (reproduite dans l'ouvrage de Mr Lenertz, pl. 5). Le même ouvrage donne (pl. 46) une autre maison toute pareille située rue Sainte-Catherine à Malines et datée de 1564, elle présente de jolis détails de sculpture.

1. La partie restituée du pignon est marquée d'une teinte gris-foncé.

retombée d'arcades surbaissées ; un dispositif presqu'identique caractérise une maison gothique de la rue des Boutiques, à Malines.

La façade malinoise de la fin de l'époque gothique brille par un trait d'élégance fantaisiste, savoir de riches décharges fine-

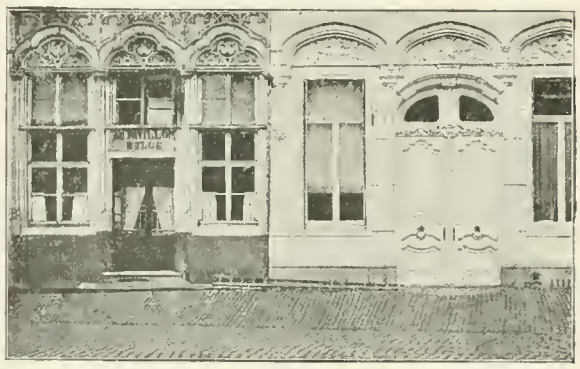


Hôtel de Barcelone à Louvain.

ment moulurées, qui amortissent le surplomb des étages et soulagent le linteau des baies (1).

A la maison de *La Grue*, Grand'Place, ces décharges portaient sur de gracieuses colonnettes à pendentifs en partie détruits (1).

Les décharges de la maison voisine, à l'enseigne du *Pavillon Belge*, au coin de la rue du Bruel, (XVIe siècle), attribuée à Rombaut Keldermans, sont trilobées et rehaussées de résilles aveugles. On considère aussi comme l'œuvre d'un des Keldermans (on ne sait lequel des sept architectes de ce nom) la très riche façade dite « *goede Lepeleere* », bâtie en 1519, quai au Sel (2), datée de 1500, remarquable par trois étages de décharges trilobées, surmontées de résilles aveugles flamboyantes. Chose cu-



Maison de la Grue à Malines.

rieuse, cette façade gothique s'élevait un an avant celle que Jean Borremans a construite en style renaissance sous l'enseigne « au Saumon ». On attribue à Rombaut, le maître illustre, la maison du *Paradis*, quai aux Avoines, ainsi nommée à cause de ses curieux bas-reliefs ; elle se dresse justement à côté de la maison en bois dite des *Diables (Duivelsgevel)* (3), dont nous avons parlé à propos des maisons en bois. Ici

1. Le recueil de de Noter nous montre ces décharges à l'ancienne brasserie Saint-Georges, rue des Pierres, à la maison du Sacré-Cœur, rue du Poivre, etc.

1. Il faut noter ici, que les arcades au-dessus du rez-de-chaussée sont seules anciennes ; l'étage est totalement défiguré.

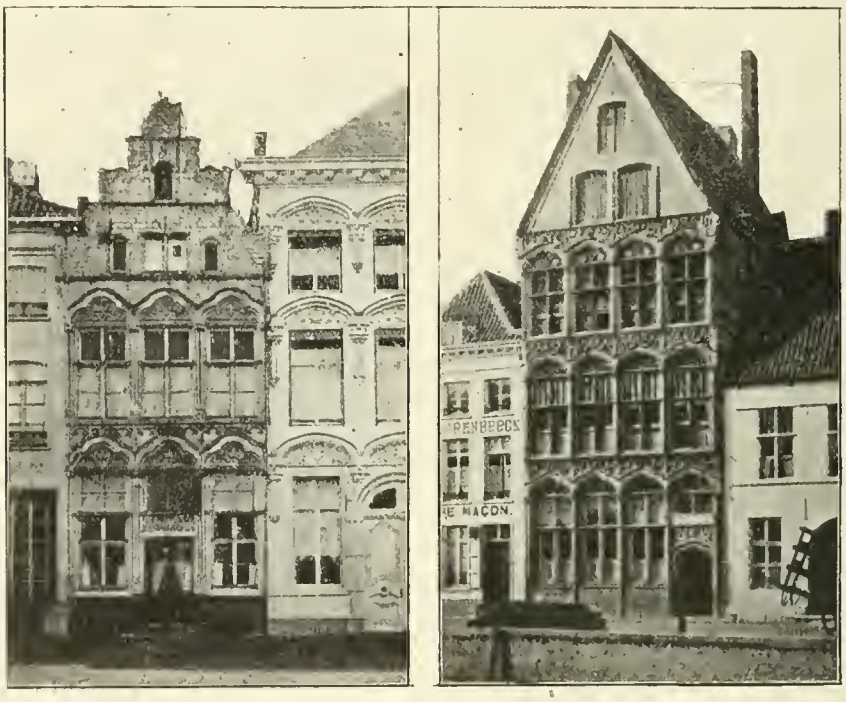
2. de Noter, litt. H, pl. 12. La façade est ornée de nymphes, de poissons, etc.

3. Ibid., litt. P, pl., 14.

les décharges sont en anse de panier et le larmier se dédouble pour former cet ornement cher aux maîtres malinois du temps, à savoir une moulure dessinant un polygone curviligne à trois sommets fleuronnés, qu'on retrouve de tous côtés sur les monuments civils et religieux. A l'autre côté du *Duivelsgevel* est un autre pignon aigus et dentelés, et y introduire des moulures de frontons. Elle commence par intercaler entre les pinacles traditionnels des couronnements cintrés et des rampants en quart de rond se raccordant avec les cordons larmiers, comme on le voit aux curieuses lucarnes et au joli pignon de la maison « *Het Hemelrijk* » (1), rue Notre-Dame à Malines, construite en briques et en pierres à l'aube de la Renaissance, édifice unique en son genre à Malines, et très curieux au point de vue de l'histoire des pignons brabançons (1). Puis ces rampants en arc de cercle s'infléchiront en tracés festonnés, comme à la façade de l'église des Frères Prêcheurs d'Anvers, élevée en 1530 par Dominique de Waghemaker et à la loggia de l'Hôtel de Ville d'Alost, ou en lignes sinueuses comme à la maison des Bateliers du style traditionnel local, plus récent, aux rampants déjà garnis d'enroulements.

* * *

Rampants courbes. — La Renaissance lutte curieusement avec les traditions médiévales dans les pignons brabançons ; elle a fort à faire, pour entamer ces frontispices



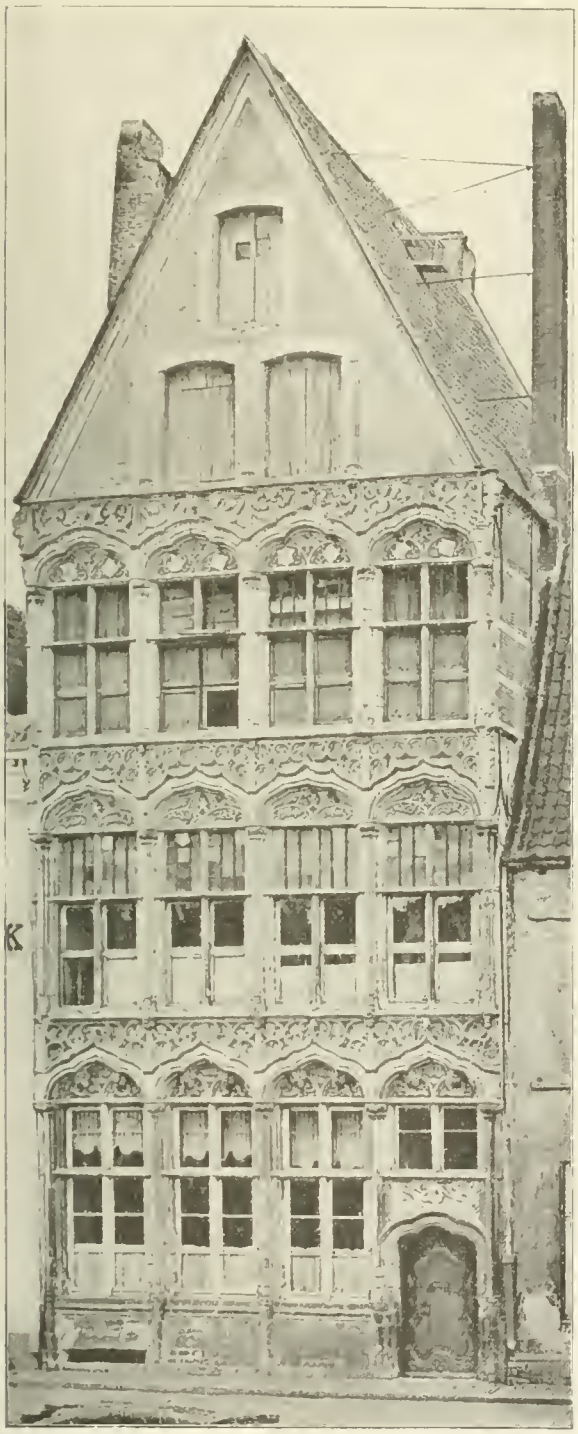
Le Pavillon belge. La Grue. Maisons Grand'Place.

Goede Lepeleere. Maison Quai au Sel.

MALINES.

1. Voir le *Bull. des métiers d'art*, 1905, p. 262, et l'album de de Noter.

1. Ce pignon n'est nullement isolé ; il y en avait deux pareils à Anvers, actuellement disparus, mais reproduits dans l'*Album de la Ville d'Anvers* de Linnig, l'un rue des Saucisses, l'autre Marché au Bétail.

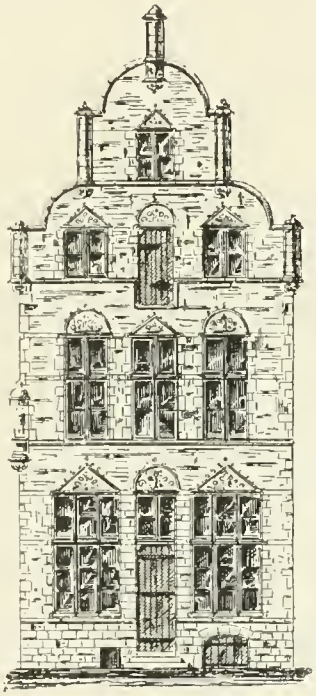


Maison « de Goede Lepeleere » à Malines.

de Gand, qui est le chef-d'œuvre du genre et qui suivit d'une année l'œuvre des Dominicains d'Anvers.

***

Les façades anversoises des maisons ordinaires offraient des clairevoies de fenestrages à fleur de mur à l'instar de celles de Gand. On en voit de fort belles séries rue des Rôtisseurs et rue au Fromage ; on en rencontrait d'autres jadis rue de la Prison, près du pont aux Anguilles, etc.



Maison « *Het Hemelrijk* », à Malines.

Rappelons ici le précieux ornement que font, aux vieilles maisons des coins de rue d'Anvers, les gracieuses niches à *tabernacle* où la dévotion populaire entretient fidèlement des lumières en l'honneur de la Vierge.

Parmi les maisons anciennes à Louvain il faut citer le fameux logis de Jansénius, flanqué de deux tours, dont la base remonte au XIIe siècle, mais dont l'ensemble offre les caractères typiques du style brabançon ; puis la maison de la famille Van t' Sistich (vers 1516) avec son grand pignon à fenes-

trages aveugles en briques. A Diest ont subsisté jusqu'au siècle dernier la maison à façade à pans de bois, dite l'*Arche de Noë*, qui datait de 1435, *le Spycker*, et une série d'autres vieux logis [1].

Nous reproduisons plus haut le refuge de Tongerloo.

***

La physionomie du vieux Bruxelles et son architecture domestique se révèlent dans la vue prise en 1732 du quai au Sel, qui est conservée dans la collection d'Aremberg ; on y retrouve les traits ordinaires

Manoir de Cleydael.

de l'architecture privée brabançonne, telle que nous l'avons définie.

De cette vieille architecture il reste bien peu de spécimens ; le plus complet est l'humble et pittoresque logis de la rue Ravenstein, déjà cité, dont l'étage présente un énorme surplomb, porté par des consoles à ressauts multiples. Il côtoie l'opulent hôtel de Philippe de Clèves, dont il faut signaler les deux élégantes loges fermées, en saillie sur la rue Terarken. Ici éclate toute la hardiesse de nos savants appareilleurs du XVe siècle. La forte saillie des décharges semble avoir été fréquente en Brabant ; on la retrouve à une façade de la rue des Dominicains à Louvain.

Au XVIIe siècle les maisons de la capitale gardaient plus ou moins les traits traditionnels, qu'on retrouve dans la maison formant le coin du quai aux Briques et du Marché aux Pois. La rue du Marché aux

1. Citons encore *Het Torentje*, près du cimetière, le *Burght* (1600), Marché aux grains. La maison de l'*Empereur*, Grand'place (1616), etc.

Herbes offre encore un ensemble charmant de pignons évoquant les temps passés.

Quoique nous ayons tenu à écarter de cette étude les maisons seigneuriales, nous donnons une vue du manoir de Cleydael sous Aertselaer, qui présente, dans le détail de la construction, un bel ensemble de traits caractéristiques du style brabançon ; maçonnerie en briques zébrées de cordon en pierre, croisées à chaînes de pierres blanches, munies d'une traverse à larmier pour abriter les volets, lucarnes à gradins avec pinacles, etc.

(A suivre.) L. Cloquet.

Mélanges.

Retour à la tradition liturgique.

A LA suite de notre article « *Retour à la tradition liturgique* », paru dans notre livraison de mars dernier, nous avons reçu différentes communications qui témoignent du vif intérêt que le clergé porte aux questions que nous avons soulevées.

Monsieur l'abbé E. Van der Heyden a eu la bonté de nous communiquer le plan que nous reproduisons, et sur lequel il a bien voulu indiquer, d'après ses propres relevés, comment les autels du XVe siècle des chapelles absidales de la collégiale de Saint-Pierre à Louvain se trouvaient disposés, se conformant approximativement à la règle de l'orientation. On trouvera ici la solution toute simple d'une difficulté récemment soumise aux délibérations de la *Commission royale des monuments* (1).

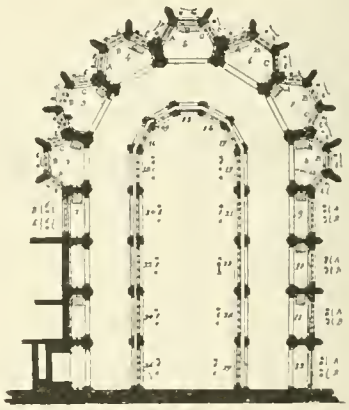
Le même correspondant nous signale une disposition adoptée dans une église brabançonne, pour concilier les desiderata quasi contradictoires, qui regardent le crucifix de l'autel, le tabernacle et le repositoire. « Le retable en pierre a une épaisseur suffisante pour servir de support au crucifix, qu'on trouve ainsi élevé à l'arrière du tabernacle et suffisamment visible. »

Nous-mêmes avons, dans une église paroissiale, satisfait d'une manière analogue aux prescriptions liturgiques. Derrière l'autel, qui est isolé, nous avons placé une courtine suspendue à un appareil en cuivre analogue à ceux qui, autrefois, entouraient quantité d'autels ; la courtine est portée par quatre montants de cuivre ; les deux médians se réunissent en une souche qui porte le crucifix. Le tabernacle est surmonté d'un couronnement pyramidal, comme c'est recommandable pour la suspension décente du conopé. Mais ce couronnement est amovible, en vue de l'exposition du S. Sacrement ; pour cette exposition, on enlève le couronnement, et il reste une plateforme sur laquelle on place la remonstrance abritée par un dais.

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1907, p. 404.

* * *

Nous avons, avec toute la respectueuse réserve à laquelle nous sommes tenus, parlé dubitativement de l'usage d'un autel spécial ou d'une armoire pour la réserve eucharistique. Notre correspondant nous objecte le Rituel romain, la lettre du préfet de la S. C. des Rites aux évêques de Belgique en date du 21 août 1863, et l'ordre énoncé au n° 245 des statuts diocésains de malines ; suivant ces décisions, le tabernacle doit être placé au milieu d'un autel, et nous n'avons pas connaissance d'une décision annulant celle de



Chœur et chapelles absidales de Saint-Pierre à Louvain.

1863. D'autre part la Congrégation des Évêques et Réguliers prescrit que : « *Tabernaculum SS. Sacramenti in parochialibus ecclesiis debet esse in altari majori regulariter tamquam digniori...* » Un autre correspondant ecclésiastique nous fait remarquer, que le décret, qui dit « *regulariter* », pose une règle générale, qui peut souffrir des exceptions. L'exception ne serait-elle pas dûment motivée dans les paroisses populeuses, où l'on doit distribuer la Ste Communion durant la messe ? Sans que nous entrions dans le détail, tout desservant se rend compte de la complexité qui résulte alors de la présence du tabernacle au maître-autel. D'ailleurs, on nous fait remarquer, que Baruffaldus (lit. XXIII) et Cavalieri (tome IV, déc. 102) sont d'avis que si la distribution

de la communion trouble les offices, on ne doit pas placer le tabernacle sur le maître-autel.

Encore une fois, en soulevant ces questions, nous n'avons nullement la prétention de suggérer des solutions, mais seulement le désir de provoquer parmi les intéressés l'examen de la question, et mieux encore, si c'était possible, des la part de l'autorité, la mise au point, dans de termes concordants, de la réglémentation compliquée qui résulte des nombreux décrets promulgués. L. C.

Eglises suédoises (1).

LA Scandinavie a conservé fidèlement des vestiges notables des premiers civilisateurs et en particulier du christianisme naissant. Notre correspondant, M. Lorenzen a commencé à nous faire connaître les types des vieilles églises danoises, en particulier les églises rondes, d'inspiration orientale (2). Nous trouvons des données concernant les anciennes églises suédoises dans une curieuse notice de M. Ewert Wrangel sur les églises du moyen-âge de la province de Smäland.

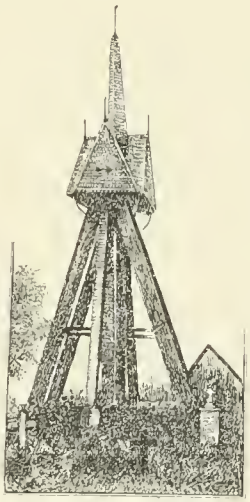
On comptait dans cette région environ 165 églises antiques ou médiévales, dont le tiers en bois. D'ailleurs quelques églises en bois ont été élevées, ou plutôt reconstruites, depuis la Réforme et même à des époques récentes.

Quelques-unes de ces églises à étoffe ligneuse ont possédé un chœur lapidaire dès le moyen-âge (ex. : à Bankeryd, Haurida, Tannåker). Parfois la moitié de l'église est en charpente, l'autre en maçonnerie, comme à Solberga. L'une d'elles, particulièrement curieuse, celle de Bosebo, a été transportée au musée de l'Histoire de l'art de Lund. Les tours en pierre des églises en bois sont plus récentes que le temple.

Actuellement il en subsiste une vingtaine en bois. L'une des plus curieuses est celle de Pjetteryd. Ses murs sont formés de traverses sur lesquelles est cloué un double bordage de madriers verticaux, et dans l'interstice, un remplage de terre et de sciure de bois, nommé *resvirke*. Comme les anciennes églises en bois norvégiennes, nommées *Stafkirke*, elle possède un *svalgang*, c'est-à-dire une galerie couverte contournant tout le vaisseau.

Mais la majeure partie de ces édifices en bois était construite à l'aide de madriers horizontaux. On constate une grande variété dans les méthodes de construction. Parfois on emploie le bois en grume ; on fait usage de sapin ou de chêne.

Les plus anciennes églises, soit en bois, soit en pierre, sont très petites ; elles mesurent 12



Klockstapel de Granhult.

mètres de longueur ; elles ont à la nef 7 ou 8 m. de largeur, et le chœur mesure 5 mètres carrés. La nef forme un rectangle allongé, et le chœur, carré, constitue une construction indépendante ; il est séparé de la nef par un arc triomphal.

La plupart datent des deux derniers siècles du moyen-âge ; les formes ogivales règnent dans la construction en pierre et même dans celle en bois (Tutaryd, Näshults). L'église de Käfsjö se distingue par un chœur triangulaire. Il en était de même dans celle d'Edshult, qui fut une des plus remarquables de la Suède ; elle avait un court mais large transept, divisé en trois nefs par des piliers portant des voûtes en plein-cintre ; le toit était en batière, ardoisé. A l'intérieur, toute l'église offrait une voûte en bois. L'entrée était au Sud primitivement ; elle a été reportée à

1. Ewert Wrangel, *Les églises du moyen-âge dans la province de Smaland (Suède)*. Aktieb: s Arrendator, Jönköping, 1907.
2. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1907, p. 146.

l'Ouest dans les derniers temps ; les baies sont en cintre brisé (Edshult, Tutaryd, Bäckaby).

Ce n'est qu'après coup, qu'on a ajouté aux vieilles égllses, en guise de tour, des *Klockstapel*, dont les plus vieux datent de la fin du moyen-âge et qui coëxistaient parfois avec une tour. Malheureusement la plupart ont été remaniés. Le prototype se retrouve à l'église de Tutaryd : c'est une charpente verticale, une sorte de pylone aux montants très inclinés, supportant le beffroi sous l'abri d'un quadruple pignon, d'où émerge une flèche en aiguille. Il est fréquent dans les staf-kirkerne de Norwège.

L'auteur s'occupe surtout des églises en pierre. Les églises romanes remontent aux environs de 1100 ; elles sont à nef rectangulaire, avec chœur rétréci et abaissé, terminé par une abside demi circulaire ; parfois une tour carrée se dresse à l'Ouest. Ce type est importé du Danemark ; il se rencontre dans le Sud. Au XIIe siècle la construction se simplifie ; l'abside disparaît, là où la brique est employée (prov. de Skane et de Halland).

Un type plus réduit encore comporte un seul bâtiment carré, sans annexe pour le chœur, qui occupe l'Est de la salle quadrangulaire. La tour fait défaut (prov. de Smäland). La maçonnerie est en moellons, avec chaînes aux angles ; les murs ont 1 m. à 1,50 m. d'épaisseur. La construction est rudimentaire. Rares sont les portes ornées de voussures en retrait comme la petite porte latérale de Lannaskede. Les fenêtres sont petites, hautes de seuil, peu nombreuses ; une seule éclaire l'abside. La décoration est d'une extrême sobriété.

L'église monastique de Nydala représente le type cistercien, avec la chapelle de chaque côté du chœur, lequel est plus haut et saillant. Le chevet plat est percé de trois jolies fenêtres, surmontées de deux oculus et d'une rosace en roue.

L'église de Rydaholm est précédée d'une sorte de narthex rhénan surmonté de deux flèches soudées ensemble ; on dirait deux tours carrées accolées. Celle de Moeda a trois corps diminuant en gradins, avec pignon en bois, et au bout une abside demi-ronde. A côté se dresse le traditionnel klockstapel.

L. C.

La bénédiction du Cierge Pascal.

UN graduel de l'église de Rouen conservé à la bibliothèque nationale de Paris et remontant au XIIIe siècle, étudié récemment par M. H. Loriquet, et un livre de chœur norman-sicilien, conservé à la bibliothèque royale de Madrid et signalé par M. Léop. Delisle, contiennent un curieux morceau de l'Office du Samedi saint se rapportant à la bénédiction du cierge pascal, qui commence par les mots *Exultet jam angelica turba cœlorum.* M. L. Delisle fait à ce propos une remarque, qui met en relief la saveur artistique de l'ancienne liturgie.

La bénédiction du cierge pascal se célébrait avec une grande solennité, surtout dans les églises de l'Italie. Le diacre, monté sur l'ambon, psalmodiait l'*Exultet* dans lequel sont expliqués les mystères de la fête, et qui se termine par une prière pour les fidèles, le clergé, les dignitaires et de l'Église et ceux de l'État. Sur le rebord de l'ambon était déposé un grand rouleau, contenant le texte de l'Homélie, avec de nombreuses peintures explicatives. Ce rouleau se déroulait au cours de la psalmodie, de façon que les fidèles, debout auprès de l'ambon suivaient la psalmodie du diacre les yeux fixés sur les images correspondantes du rouleau. Il existe en Italie un certain nombre de ces rouleaux, et on en peut voir un spécimen à la Bibliothèque nationale, un autre au Musée britannique, dont un segment a été reproduit en autotypie dans le recueil de la *Société paléographique* de Londres ; ce sont des documents très curieux à étudier pour constater l'état de la peinture en Italie pendant le XIe et le XIIe siècle. M. Émile Berteaux leur a consacré un chapitre de son beau livre *L'Art dans l'Italie méridionale*, Je ne connais pas de rouleaux de l'*Exultet* exécutés en France ; mais le texte accompagné de la notation musicale, se trouve dans quelques-uns de nos vieux livres de chœur comme ceux dont il est en ce moment question.

L. C.

Autour de Claus Sluter.

L'IMAGIER de génie à qui nous devons la statuaire de notre Chartreuse, nous apparaît, pendant son séjour en Bourgogne, comme une figure à peu près distincte ; nous le voyons d'abord simple aide du titulaire de l'office ducal, Jehan de Marville, puis le successeur de celui-ci en 1389, et il demeurera en fonctions jusqu'à sa retraite en l'abbaye de Saint-Etienne de Dijon, retraite qui précéda de peu sa mort. Sa vie et ses œuvres pendant cette période d'une quinzaine d'années sont suffisamment

connues, il est même peu d'artistes contemporains dont nous sachions autant de choses. Enfin, grâce à M. Cyprien Monget et à son livre sur la Chartreuse de Dijon, nous savons où était son atelier — emplacement de la cour actuelle du Tribunal de commerce — et comment il était installé. Mais d'où venait Sluter ? Du Nord, cela est certain, seulement le Nord c'est un peu vague, et un peu plus de précision nous agréerait.

Le problème semble heureusement se circonscrire dans certaines données qui permettent de fixer dès à présent le point géographique sur lequel doivent porter les recherches. On avait pensé d'abord à Tournay qui fut, à cette époque, un centre important de production artistique, mais c'était une hypothèse toute gratuite et que n'est venu confirmer aucun fait. Aujourd'hui on cherche du côté de la Gueldre et ce serait la bonne piste.

En effet, le numéro de mai 1908, p. 189, de l'excellente « *Revue de l'Art chrétien* », donne sur la question un article signé de l'un des archéologues les plus distingués de la Belgique, M. A. de Ceuleneer. J'en extrais les renseignements suivants :

Dans le « Onze Kunst », numéro de Janvier 1908, M. A. Pit constate que Sluter rompt absolument avec la tradition de l'art idéaliste, en s'inspirant plus directement de la nature. Mais cette tendance existait déjà chez ses contemporains et dans les œuvres de peu antérieures. Ainsi, M. Pit signale les bas-reliefs de la tombe de Jean de Polanen, mort en 1384, qui se trouve dans l'église de Breda, et à Clèves les statuettes de la tombe du comte Adolphe VI, mort en 1364. (*Cf. Bull. 35 de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, p. 64.)

Il note encore un sceau de Guillaume Sluter, abbé de Mariënweerdt, Gueldre, dont la figure est tout à fait dans le style naturaliste de Claus, et des statuettes de la même époque aux stalles de l'église de Zaltbommel, voisine de Mariënweerdt. Enfin, non seulement voilà, dans la Gueldre, un dignitaire ecclésiastique du nom de Sluter, mais à Zaltbommel on trouve à la fin du XIVe siècle, et plusieurs fois, le nom de Van der Werve sur la liste des échevins. M. Pit conclut que pour établir l'origine de l'homme et la genèse de son art, on doit chercher en Gueldre et dans la partie attenante de la Prusse.

J'accepte volontiers ces conclusions, en ajoutant toutefois, qu'il faut plutôt généraliser le mouvement naturaliste dont le point de départ est la fin du XIIIe siècle. Mais dès lors la comparaison s'impose manifestement entre les œuvres certaines de Sluter, c'est-à-dire l'imagerie de notre Chartreuse, et les monuments de sculpture encore existant en Gueldre ; les indications fournies par M. A. Pit sont donc précieuses, et aussi en ce qui concerne l'existence d'homonymes des deux grands imagiers, Claus Sluter et Claus de Werve.

Qu'il me soit permis maintenant de revendiquer un droit de priorité dans la demi-solution du problème, et je le fais non par gloriole d'auteur, mais par déférence pour la plus ancienne des Sociétés savantes de la Bourgogne, l'Académie de Dijon.

Dans les « Mémoires » de cette compagnie, 4e série, tome II, années 1890-1891, se trouve une étude signée de mon nom, « Jean de la Huerta, Antoine Le Moiturier et le tombeau de Jean sans Peur ». Toute la partie documentaire, et elle est des plus importantes, appartient à feu Joseph Garnier, et l'auteur, on pourrait dire plus justement l'éditeur, n'a fourni de sa plume que le peu de pages de récit reliant les pièces citées, et quelques notes. Or, à la p. 144, avec commentaire en note, est rapportée, d'après le manuscrit 24019, Fonds français, Bibliothèque nationale, l'épitaphe de Claus de Werve, copiée par Palliot, à Saint-Etienne de Dijon : « Ci-gist Claude de Werve de Hatheim au comté de Hollande, tailleur d'imaige et varlet de chambre de monseigneur le duc de Bourgogne, qui trespassay le jeudi VIIIe jour d'octobre MCCCCXXXIX. Dieu eut son âme. Amen. » C'est à un maître érudit, feu Bernard Prost, inspecteur général des bibliothèques et archives, qu'est due entre beaucoup d'autres, la découverte de ce texte, et aussi la détermination de l'année. Le chiffre des unités, en effet, est effacé dans la copie de Palliot, mais M. Bernard Prost l'a rétabli en produisant une charte originale de Philippe le Bon, du 18 octobre 1439 — Archives de la Côte-d'Or, B. 382 — prouvant que, à cette date, Claus de Werve était tout récemment décédé, et cela est confirmé par plusieurs textes du Fonds de Bourgogne à la Bibliothèque nationale. Enfin, ce qui achève la démonstration, le 8 octobre 1439 était un jeudi.

Claus de Werve, le neveu, l'élève favori, le successeur de Sluter, était donc de Hathem — beaucoup de noms qui s'écrivaient autrefois avec le suffixe de lieu « heim » prennent maintenant la désinence simplifiée « hem ; ainsi Haarlheim est devenu Haarlem — Hattem est une petite ville de la Hollande, province de Gueldre, à huit kilomètres environ au sud de Zwolle. Il est vraisemblable que Sluter en était originaire ou d'une localité voisine. Et voici un fait qui corrobore l'hypothèse. Le nom de Sluter peut être traduit en latin « claviger », celui qui ferme, le portier, si l'on veut ; et, en effet, dans son sceau conservé en empreinte aux Archives de la Côte-d'Or, l'imagier a mis une clé en pal. Ce sceau a été reproduit dans les « Mémoires » de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or, et dans l'ouvrage de feu Cyprien Monget : « La Chartreuse de Dijon ». Notons qu'il porte lisiblement, gravé en caractères du temps, « Claus Sluter », ce qui tranche définitivement la question de l'orthographe du prénom.

Mais, d'une communication faite par un érudit hollandais, M. A.-J. Enchessé — v. la note des pp. 144-145 — il résulte que, en hollandais, le nom s'écrirait et se prononcerait Sluiter, tandis que Sluter serait la forme usitée en Gueldre. Ces faits sont manifestement propres à faire admettre l'origine gueldre de l'artiste génial à qui nous devons le Puits de Moïse et donnent raison à M. A. Pit ; ainsi c'est désormais à la Gueldre qu'il se faut s'attacher pour retrouver la trace des premiers pas faits dans la vie et dans l'art du ciseau par Sluter. Si grand qu'il nous

apparaisse dans ses œuvres, il ne fut certainement pas un isolé : on a toujours plus ou moins deux collaborateurs, le passé et le présent : et Michel-Ange, lui-même, c'est un nom que l'on peut prononcer quand il s'agit de l'auteur des « Prophètes » de la Chartreuse, n'eut-il pas pour initiateur Luca Signorelli et Florence tout entière

(Bien Public de Dijon.) Henri CHABEUF.

La mise au tombeau de Hugo Vander Goes.

DANS une note, publiée par M. Holmes dans la *Burlington Magazine* de 1907, le savant critique appelait l'attention sur un fragment de tableau, représentant les bustes de la Sainte Vierge et de S. Jean, peint en détrempe et provenant d'un palais de Gênes. Le fragment avait fait partie d'une mise au tombeau qui avait péri dans un incendie et appartient actuellement à la Bibliothèque de Christ-Church College, à Oxford. M. Holmes croyait y reconnaître une œuvre de l'école tournaisienne. M. Destrée consacre à ce fragment une intéressante étude dans le numéro de juillet de la Revue *Onze Kunst* et arrive aux conclusions suivantes : Hugo Vander Goes a composé une Mise au tombeau dont probablement il a peint lui-même une ou plusieurs copies L'original semble avoir disparu ; seulement le tableau eut un tel succès que nous en possédons plusieurs copies. La meilleure est celle de Naples ; on en possède aussi des répliques aux musées de Tournai, de Gand, à l'église de Furnes, à celle de St-Pierre de Louvain et ailleurs. La réplique conservée au Louvre semble être l'œuvre d'un artiste français du XVIe siècle. Le musée de Berlin possède un fragment, aussi en détrempe, quelque peu analogue à celui d'Oxford. En les comparant on arrive à cette conclusion, que de tous ces tableaux, le fragment d'Oxford est de loin le meilleur et est très probablement de la main de Vander Goes lui-même. Peut-être le fragment de Berlin, quelque peu inférieur, est-il aussi du maître ; tous les autres tableaux ne sont que des copies ou des répliques du travail original de Vander Goes. Il est curieux de noter que les deux fragments d'Oxford et de Berlin sont peints en détrempe.

Adolphe DE CEULENEER.

Correspondance.

France.

Bar. 16 juillet 1908.

Honoré Monsieur,

M. Sanoner fait paraître dans la 4e livraison de la *Revue*, une lettre qu'il vous adresse et dans laquelle il critique longuement mon interprétation du linteau de l'ancienne abbatiale de Vézelay.

Vous voudrez bien me permettre de montrer, à mon tour, à nos lecteurs, que ses arguments sont loin d'être sans réplique.

Ma réponse ne peut naturellement être courte, puisqu'elle m'impose de nombreuses explications.

Pour mettre en elle l'ordre et la clarté indispensables, et permettre à ceux qu'intéressent les questions iconographiques de suivre notre discussion avec plus de facilité, je vais m'efforcer de suivre scrupuleusement la lettre de mon contradicteur, opposer observations à observations, paragraphes par paragraphes, de sorte que le lecteur pourra mettre chaque critique en regard l'une de l'autre et découvrir ainsi aisément, de quel côté se trouve la vérité.

Et d'abord, qu'il me soit permis, en commençant, de faire remarquer que nos thèses ne s'accordent pas d'une façon aussi absolue qu'il l'admet, quant aux scènes mêmes du tympan. Ses sculptures représentent à ses yeux, le fait historique de la mission des Apôtres. A mon sens, j'y reconnais non point un fait d'histoire évident dans sa pure simplicité, mais une représentation mystique de l'établissement de l'Eglise, l'action incessante de son chef en elle et les apprêts des noces éternelles.

Dans ce vaste ensemble d'imagerie sculptée, le baptême et l'effusion du St-Esprit tiennent visiblement une place prépondérante et à bon droit, car, S. Jean (III) nous en

avertit : « Nisi quis renatus fuerit in aqua et Spiritu sancto, non potest videre regnum Dei ».

Sans plus dire, abordons la série première des objections soulevées par M. Sanoner relativement à mon opinion sur les scènes du linteau de Vézelay.

1° A. Mon contradicteur n'a jamais rencontré, dit-il, la personnification de l'Eglise en Bourgogne. La chose est possible; cependant, sans parler des figurations de l'Epouse qu'ont pu détruire le temps, les hommes, la mode, la Renaissance, les Huguenots et la Révolution, il convient de reconnaître que le type de l'Eglise a été admis dans l'art, comme nous le verrons plus loin, et qu'il peut même se rencontrer en Bourgogne, puisque je crois bien l'y découvrir. B. Sans doute, ici l'Eglise ne porte ni couronne ni calice ; d'abord les dégradations violentes dont elle a été victime pourraient les avoir fait disparaître; ensuite, elle n'a pas à recueillir à Vézelay, le sang du Christ comme dans une crucifixion ; enfin cette façon de la figurer souffre des exceptions. Sur un ivoire de Tongres (*Mélanges d'Archéologie*, Martin-Cahier, tome II, pl. VI) sa tête est couverte seulement d'un voile et de ses mains elle tient une bannière et les trois clous qui attachèrent Jésus à la croix, les pressant contre sa poitrine. Cet exemple, je le sais, remonte au IXe siècle, mais à Cahors, il nous en souvient, la femme signalée à la droite du Christ, par M. Lefèvre, ne peut être qu'elle, et, soit dit en passant, l'objet rond qu'il découvre dans sa main est bien le caillou blanc réservé à celui qui remporte la victoire : « Et dabo illi calculum candidum, et in calculo nomen sculptum quod nemo scit nisi qui accepit (*Apoc. l. II. ch. II.* » En dernier lieu, à Bourges même, dans la verrière que j'ai citée, on l'aperçoit au ciel, sans couronne, offrant à ses enfants non le lait des deux testaments, ainsi que je l'ai avancé par mégarde, mais les abreuvant et les enivrant de consolation « ab uberibus consolationis », comme dit le texte sacré. C. Plus que ne veut le reconnaître M. S., le génie des imagiers unissait parfaitement les personnages concrets aux figures abstraites. Dans les Crucifixions, par exemple, il est fréquent de rencontrer cette Eglise près de Marie, la Synagogue au côté de Jean et les artistes y joignent parfois la terre, la mer, au moins dans les travaux sur ivoire et la peinture des manuscrits. A Ratisbonne, dans le fameux ouvrage de l'abbessé Uota, la Mort et la Vie personnifiées sont près de la Croix sur laquelle expire Jésus. (Martin-Cahier, *Nouv. Mélanges*, Tom I. pl. I.)

2°. A et B. Dans mon article sur Vézelay, j'ai dit que le monde entier se mettait en route vers Pierre pour ouïr la bonne nouvelle. C'est ainsi que nos imagiers ont compris la conversion de la gentilité, et pour l'exprimer d'une façon sensible, intelligible au point de vue plastique, ils ont dû recourir à des formes tangibles, matérielles, à ce cortège imposant qui part à la recherche de la vérité comme les Mages vers Bethléem. Cette marche en avant du monde vers l'Eglise et Pierre, vaut bien, j'imagine, comme expression de pensée et dépasse comme pittoresque, la vue de créatures recueillies et méditant aux pieds du chef des Apôtres. D'ailleurs n'est-elle pas en quelque sorte indiquée par ce passage de St Luc, 5 : Cum irruerent turbæ in Jesum ut audirent verbum Dei ». L'évangéliste et l'imagier ont donc exprimé de même une situation identique.

3°. Jamais je n'ai affirmé que la partie droite du linteau était réservée à la représentation des fausses religions ; d'abord toutes étaient telles à cette époque, à l'exception de celle des Juifs et précisément, j'ai cru les y découvrir près du trumeau de la porte. M. S. s'étonne alors que les artistes n'aient point séparé les groupes de chaque religion, d'une façon nette et précise. Cette réflexion est surprenante chez un homme qui me semble au courant des œuvres du Moyen-Age et qui n'est pas sans connaître la facilité avec laquelle les artistes de cette époque groupaient les scènes les plus diverses, les unes près des autres, sans solution de continuité. Etait-il d'autre part, nécessaire de représenter les prêtres des faux-dieux et d'étaler des sacrifices ? D'un côté, le Moyen-Age, ignorant la couleur locale, eût été fort embarrassé pour satisfaire les exigences de mon contradicteur, et la logique dont il fait habituellement preuve dans ses œuvres, ne lui permettait guère d'entraver l'élan d'une marche par d'inutiles obstacles. En outre, ces hommes qui s'avancent vers Pierre sont déjà moralement gagnés à la cause du Christ, et partant, de leurs dieux et des sacrifices qu'admettait leur culte, il ne peut plus être question.

4° Si les répétitions sont rares dans l'iconographie des portails, elles se présentent néanmoins ainsi que le reconnaît M. S.. Cet aveu me permet donc de ne pas insister sur l'objection de mon honorable collègue et lui enlève également le droit de faire de cette objection, une arme contre ma thèse. Après avoir observé que S. Pierre paraît dans notre œuvre bourguignonne jusqu'à trois fois, j'ajouterai que l'objection de M. S. pèche par la base. En effet, au tympan, Jésus établit l'Eglise : au linteau, Pierre accomplit les prescriptions de son Maître. Son acte ne fait donc pas double emploi : il fait passer dans la pratique les institutions du Christ ; il en est le développement normal, le complément nécessaire. Finalement, je terminerai ce paragraphe en ajoutant contrairement à l'opinion de M. S., qu'une croisade n'est pas un mode d'évangélisation, mais un simple acte de foi : les croisés allaient délivrer le tombeau du Christ et non point prêcher sa doctrine aux disciples de Mahomet.

Abordons à présent, la seconde série d'arguments mis en avant par M. S.

A. Date du portail. Mon contradicteur fait allusion ici à la note finale de mon article. Cette note visait la datation que M. S. et Lefèvre ont cru bon de choisir relativement au tympan de Vézelay. M. S. opte pour 1155 environ; M. Lefèvre pour 1150. Ce dernier voit en outre dans les scènes du linteau, la représentation de la 2e croisade. Par inadvertance, j'ai prêté au premier l'opinion du second. Or la date avancée par M. S, postérieure à la 2e croisade et le jugement porté par lui sur la figuration du linteau de l'abbaye clunisienne m'ont permis

de croire qu'il partageait la façon de voir de M. Lefèvre. Il n'en est rien, paraît-il ; je n'ai donc plus qu'à m'excuser près de lui de ma méprise, et c'est ce que je fais très volontiers. M. Lefèvre, d'autre part, ayant voulu reconnaître dans les scènes du linteau, le mémorial de la grande réunion de Vézelay, j'ai montré que la thèse n'était pas vraisemblable et ce faisant, j'ai prouvé que la date de 1150 devait être rejetée, et par suite, celle de M. S. Or pour défendre son opinion, M. S. me renvoie à Viollet-le-Duc. J'ouvre donc son dictionnaire de l'Architecture à l'article PORTE, (p. 387), et je constate qu'il reporte l'érection du portail de Vézelay au commencement du XIIe siècle. Je consulte d'autre part sa monographie de Vézelay tirée des Archives de la Com. des mon. hist. et j'y découvre, page 14, ces lignes: « Ces sculptures exécutées assez longtemps avant l'adjonction du porche à la nef, probablement à la fin du XIe siècle, surtout celles du tympan... ». M. S. n'est donc pas d'accord avec le maître auquel il m'adresse et je suis plus prêt à m'entendre que lui avec ce dernier, car, à mes yeux, le tympan devait exister au moment où l'abbé de Clairvaux vint à Vézelay prêcher la 2e croisade.

B. Mon honorable collègue déclare maintenant que les scènes du linteau sont seulement consacrées à la représentation de la croisade en général et il affirme en outre qu'au cas où les imagiers auraient voulu figurer la seconde de ces grandes expéditions d'outremer, ils ne pouvaient y introduire la portraiture de S. Bernard sans forfaire aux convenances, et par suite, qu'ils étaient obligés de se tenir dans les généralités. A tout ceci, je répondrai : 1° Si les artistes employés à Vézelay ont eu l'intention de représenter sur le linteau l'image d'une croisade, le souvenir de la deuxième si récent et qui avait jeté tant de lustre sur le monastère, s'imposait forcément à eux ; 2° Les opinions puritaines de S. Bernard avaient si peu d'influence sur les clunisiens de Vézelay que ceux-ci ont donné à leurs portes une richesse inouïe, une splendeur d'iconographie incomparable : si les sculptures du linteau représentaient la 2e croisade, ils y auraient certes figuré l'abbé de Clairvaux sans hésitation. 3° Enfin je demanderai à M. S. qui montrait tant d'exigences pour ma thèse et voulait que l'Église fût couronnée, que les prêtres et les sacrifices païens figurassent sur le linteau sous peine de considérer mon opinion comme erronée, je lui demanderai, dis-je, comment il se fait que dans une croisade, on n'aperçoive pas une croix, une seule sur tant d'assistants, et comment aussi, un mouvement tout religieux provoqué, prêché, dirigé par des gens d'Eglise n'ait pas amené les imagiers à en mêler au moins quelques-uns à la foule qui couvre le linteau? Cette absence des uns et des autres, prouve, si je ne m'abuse, jusqu'à la dernière évidence, que mon contradicteur s'illusionne. Enfin, d'après la fig. 131 de la vie de J. C., M. S. avance que les croisés sont à leur départ. Pour joindre les fameux Conmains, ils devront donc faire sur eux-mêmes demi-tour, puisque ces êtres fabuleux marchent en queue de leurs colonnes : c'est inadmissible en vérité !

Mais de la défensive je veux passer maintenant à l'offensive.

Pour établir sa thèse, M. S. est obligé de faire abstraction de S. Pierre et du personnage féminin qui l'avoisine Et cependant ce ne sont pas évidemment des êtres négligeables et mis là, à l'aventure! Sans nul doute, les artistes ont voulu leur attribuer un rôle, et la grandeur physique qu'ils leur ont attribuée, prouve sérieusement toute l'importance qui leur était départie. On ne peut donc laisser ce groupe sans explication. Je l'avoue, sa présence constitue la grande difficulté qu'offre l'interprétation du linteau. Sans lui, j'aurais tout simplement reconnu dans l'imagerie tout entière du portail: Le règne de Dieu établi par le baptême et les effusions du Paraclet. Sans lui, aussi, j'aurais plutôt vu dans le linteau, au lieu d'une croisade quelconque, une figure du Baptême, les Hébreux traversant la Mer Rouge figurée par les ondulations qui les surmonte, et défilant dans une naïve combinaison, de chaque côté de l'arche disparue et occupant la place où j'ai mis l'agneau ; mais Pierre et sa voisine étaient là et m'en ont détourné. J'ai donc dû me tourner vers une explication différente et j'ai pris dans ce but comme guide, la verrière que l'on sait, préférant baser mon jugement plutôt sur une œuvre des temps passés, que sur les pensers du siècle.

Je termine. Aucune des objections de mon contradicteur n'est restée sans réponse et j'estime qu'à l'encontre de ses dires, ma thèse n'est pas ébranlée. Elle reste donc entière, homogène, en accord étroit dans toutes ses parties, pendant que celle de M. S. demeure incomplète, puisqu'il ne sait que faire du chef des âpotres et de sa voisine placés sur le linteau de Vézelay et que ses croisés sans croix et sa croisade laïque ne disent rien qui vaille.

Recevez, honoré Monsieur, etc.

P. MAYEUR.

Travaux des Sociétés savantes.

Société Nationale des Antiquaires de France. — *Séance du 27 mai 1908.* — M. L. Dumuys fait hommage d'une de ses publications sur l'iconographie de Jeanne d'Arc ; il donne des détails nouveaux sur son portrait à l'hôtel de Ville d'Orléans et sur les représentations qui en dérivent.

M. J.-J. Marquet de Vasselot présente une remarquable statuette de saint Pierre, en bronze doré, du commencement du XIVe siècle, provenant des environs de Florence et acquise par le Louvre. Cette belle œuvre semble de travail français.

Séance du 10 juin. — M. F. de Mély communique une notice sur un retable de l'abbaye de Flines aux armes de l'abbesse Jeanne de Boubers, peint par Jean Bellegambe en 1533 et par l'abbesse du Cellier, près Clairvaux.

M. P. Lauer communique une notice sur l'icone byzantine de la *Vierge* conservée à Sainte-Marie du Transtévère, récemment découverte. Elle serait antérieure à Calixte II (1119-1124).

M. le baron de Baye communique un ornement de coiffure provenant du Gouvernement de Kief et dont l'ornementation à globules remonte aux Scythes et reste encore en usage.

Séance du 17 juin. — M. P. Monceaux communique divers plombs découverts à Carthage par le R. P. Delattre.

M. Martrois fait l'historique d'un jugement rendu par saint Augustin entre deux monastères d'Afrique et montre qu'il fut le créateur de la législation, qui a régi l'état monastique.

Séance du 24 juin. — M. Ph. Lauer expose les résultats des fouilles de Saint-Sylvestre *in capite* à Rome.

Séance du 7 juillet. — M. l'Abbé Corbière communique une note sur l'origine de la médaille de St Benoit.

M. Monceaux communique deux coupes d'argent romaines ou byzantines découvertes à Carthage par le R. P. Delattre.

Séance du 15 juillet. — M. Et. Michon communique une notice sur des plaques de marbre à rebords sculptés usitées dans la liturgie byzantine et dont le Louvre possède divers fragments.

M. Pinet identifie des armoiries qui précisent l'origine et la date d'une miniature représentant le grand reliquaire de la Sainte-Chapelle et fut exécutée pour Etienne Petit peu avant 1502.

Séance du 22 juillet. — M. Monceaux communique au nom de M. Héron de Villefosse une bulle de plomb byzantin trouvée à Carthage par le R. P. Delattre.

Séance du 29 juillet. — M. R. Fage communique des observations sur les représentations de clochers et de serrures sculptées sur les portails romans Conques, Moissac-Beaulieu et Lagranlière (Corrèze), tous quatre du type limousin.

M. P. Monceaux commente une épitaphe chrétienne datée de 314, découverte à Milianch.

M. Chenon communique des observations sur Guillaume de Chauvigny compagnon de saint Louis et sur une monnaie de lui découverte à Carthage.

M. H. de la Tour communique une notice sur trois camées imités par Donatello dont la décoration pourrait dater du début du XVe siècle. Il cite à l'appui de cette hypothèse un camée de la plus grande beauté figurant Jean Sans Peur.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 29 mai 1908.* — M. P. Durrieu fait une communication sur un prétendu portrait de saint Louis à l'âge de treize ans. Il y avait jadis à Paris, à la Sainte-Chapelle, un portrait d'adolescent peint sur bois, qu'une inscription tracée sur le panneau désignait comme étant une image du roi saint Louis à l'âge de treize ans, en 1226, quoique le costume du personnage fût, en réalité, celui du temps de Charles VIII ou de Louis XII. Un panneau présenté par M. Durrieu permet de reconnaître le véritable caractère de ce prétendu portrait de saint Louis à l'âge de treize ans, qui, a longtemps passé pour être authentique. C'est tout simplement un arrangement modifié, pour les besoins de la cause, d'un portrait de l'archiduc d'Autriche, Philippe le Beau, père de l'empereur Charles-Quint.

Séance du 5 juin. — Le prix Berger, est ainsi réparti :

3.000 à M. E. Coyecque pour son *Recueil d'actes notariés parisiens ;*

3.000 fr. à M. P. Lacombe pour son ouvrage *Livres d'heures conservés dans les Bibliothèques de Paris ;*

3,000 fr. à M. H. Martin, pour son livre *Les Miniaturistes français.*

M. Pottier communique un rapport de M. P. Bigot, sur des fouilles pratiquées au *Circus Maximus* de Rome.

Séance du 12 juin. — Le président fait part à l'Académie de la mort de M. Gaston Boissier et prononce l'éloge de ce savant.

Séance du 19 juin. — Le ministre de la Marine annonce qu'il met à la disposition du service des Antiquités de Tunis le remorqueur « Cyclone » avec un chaland pour se livrer à des opérations de drainage et rechercher des antiquités dont la présence a été signalée dans les parages de Tunis par des pêcheurs d'éponges.

Sur le prix des Antiquités de la France, une médaille (500 francs) est décernée à notre collaboratrice Mlle Louise Pillion, pour son livre *Les portails latéraux de la cathédrale de Rouen.*

Séance du 26 juin. — M. Héron de Villefosse annonce que M. Rouzaud lui a adressé la copie de deux fragments provenant d'une grande inscription latine gravée sur marbre, qui ont été trouvés, il y a cinq ou six ans, en creusant un puits dans le voisinage du terrain où fut découvert, en 1842, l'amphithéâtre de Narbonne.

Séance du 3 juillet. — M. S. Reinach annonce une intéressante découverte du professeur italien Beadego. L'artiste Pisanello, que l'on faisait naître vers 1380, est venu au monde en 1397. Donc, comme il y a des affinités évidentes entre l'art de Pisanello et les belles miniatures des *Belles Heures du duc de Berry*, antérieures à 1416, il est désormais certain que les artistes des manuscrits de Chantilly n'ont pas imité Pisanello, mais la théorie contraire est la vraie.

M. Martin présente à l'Académie un bloc de marbre noir contenant l'épitaphe de Béatrix de Bourbon, arrière-petite-fille de saint Louis, morte le 25 décembre 1383 ; elle fut enterrée à l'Eglise des Jacobins de Paris, rue Saint-Jacques. C'est là qu'on lui éleva une statue, posée sur une colonnette qui supportait aussi une épitaphe de cinq lignes en lettres dorées, gravées sur marbre noir. La statue se trouve aujourd'hui placée dans le croisillon méridional de la Basilique de Saint-Denis. Depuis plus de soixante ans, l'épitaphe était considérée comme perdue. C'est cet intéressant document que M. H. Martin a découvert à la devanture d'un marchand de bric-à-brac.

Selon M. Martin, la statue et l'épitaphe seraient dus à un artiste parisien de la fin du XIVe siècle nommé Robert Loisel.

M. du Morgan fait l'exposé des dernières fouilles qu'il a pratiquées en Perse, et le relevé des documents divers, statues, poteries, briques, vases peints, inscriptions diverses, etc., qu'il a mis à jour.

Séance du 10 juillet. — M. Senort annonce que M. Pelliot vient de découvrir un lot de documents très précieux pour l'archéologie de l'Extrême-Orient.

M. Lognon communique une note de M. de Lasteyrie sur l'église Saint-Philibert de Grandlieu (Loire-Inférieure), dont certaines parties remontent à l'époque carolingienne, notamment, le chœur et la crypte. Elle constitue donc un des spécimens les plus considérables qui nous restent en France d'un genre d'architecture fort peu étudié et fort peu connu jusqu'ici.

Séance du 17 juillet. — M Gustafson, directeur des musées de Christiania, signale la découverte, dans un tumulus situé sur le territoire de la ferme d'Oseberg, près Tonsbey, à quatre kilomètres de la mer, d'une sépulture à navire du temps des Vikings, qui est d'une richesse exceptionnelle. La tombe est celle d'une reine avec laquelle on a inhumé son navire d'apparat. Le bois du navire est décoré avec une profusion d'ornements du plus beau style.

Il y a là des spécimens de premier ordre de la décoration « à outrance » des surfaces, c'est-à-dire l'un des caractères essentiels de l'art septentrional.

Séance du 24 juillet. — M. J. Zeiller, professeur à l'Université de Fribourg, lit un rapport sur les travaux qu'il a effectués en collaboration avec M. Hébrard, dans le palais de Dioclétien à Spalato.

Société des Antiquaires de Picardie. — *Octobre à Décembre 1907.* — La société a fait l'acquisition de deux œuvres se rapportant à la confrérie amiénoise du Puy-Notre-Dame : l'une est un fragment du tableau offert par Pierre Cousin, maître en 1513, et dont la manière rappelle celle de l'école de Jean Gossaert, plus connu sous le nom de Jean de Mabuse ; l'autre est un manuscrit provenant de la même confrérie ; cette sorte de journal ou « escritel », commencé au XVIe siècle et continué presque jusqu'à la disparition de la confrérie, contient plusieurs miniatures et sera en son temps l'objet d'une étude spéciale.

L'abbaye de Valloires, l'ancienne entrée de l'abbaye de Corbie (actuellement mairie du lieu), le portail de l'église Saint-Etienne de Corbie, les orgues, un reliquaire et la pierre tombale de Guy du Bos dans l'église Saint-Martin à Saint-Valery-sur-Somme ont été classés parmi les monuments historiques du département de la Somme.

M. P. Dubois, président, fait connaître une note de M. Hakspill concernant trois pierres tombales du XIIIe siècle à l'église du prieuré d'Airaines (Somme). Des dessins accompagnent cette notice.

S'il est des profanes qui considèrent les sociétés archéologiques comme les asiles inviolables de la routine, ils devront épargner cette injure aux Antiquaires de Picardie qui savent se montrer amis du progrès tout en restant fidèles au passé.

A la séance publique de la Société, tenue le 18 décembre, M. Georges Durand, archiviste du département de la Somme, a retracé rapidement l'histoire de la peinture sur verre en Picardie. Pendant la lecture de ce travail, des vues en couleurs des vitraux étudiés étaient projetées sur un écran ; elles avaient été obtenues par la méthode autochrome Lumière. Il convient d'ajouter que c'est *la première fois en France* que ce procédé nouveau a été appliqué en cette circonstance. Il faut faire honneur de ces magnifiques clichés à M. Eugène Léguiller, qui a su, malgré les difficultés et les incertitudes de ce premier essai, malgré la saison défavorable aux prises photographiques, obtenir de remarquables résultats.

La causerie de M. Durand entremêle agréablement détails techniques, descriptions de verrières et traits curieux. Laon et Amiens pour le XIIIe siècle, la chapelle de St-Firmin à la cathédrale d'Amiens et celle de St-Jean l'évangéliste à la cathédrale de Beauvais pour le XIVe siècle, l'église St-Germain d'Amiens pour le XVe siècle, les églises de Tilloloy, Laucourt, Folleville, Paillart et surtout de Roye et de St-Etienne de Beauvais pour le XVIe siècle, la salle de l'Arquebuse à Soissons et quelques fragments au musée et à l'église Saint-Leu à Amiens pour le XVIIe siècle sont les principaux exemples cités.

Si rares que soient aux églises d'Amiens les vitraux anciens, les peintres verriers étaient cependant nombreux dans la cité ; on relève le nom de Colart l'Alemant en 1328 ; depuis lors jusque vers le milieu du XVIe siècle M. Durand a pu compter une trentaine d'autres verriers et il ne craint pas d'affirmer qu'il y en avait assurément bien davantage ; ne fallait-il pas pourvoir à la vitrerie de la cathédrale en son entier, à celle de deux collégiales, treize églises conventuelles, dix paroisses, sans compter les chapelles et les édifices civils tant publics que particuliers ?

A Beauvais, les Enguerran, Jean et Nicolas le Prince sont avec Nicolas le Pot les plus illustres représentants de l'art de peindre sur verre au XVIe siècle.

Académie Royale d'Archéologie de Belgique. — *Séance du 9 août 1908.* — M. le chanoine Laenen donne lecture d'un travail relatif à l'origine des dîmes. Pendant les premiers siècles de l'histoire de l'Eglise, l'abandon au profit de celle-ci d'une partie des fruits de la terre existait probablement. Toutefois, au VIIIe siècle, l'obligation fut décrétée, non sans provoquer des résistances, et Charlemagne en renouvela les prescriptions, en les étendant à tout l'Empire.

Les dîmes étaient de diverses natures ; elles variaient d'importance suivant le terrain ou la culture auxquels elles étaient imposées. Dès le XVe siècle, les décimateurs furent obligés de pourvoir à l'entretien de la tour de l'église, des vêtements sacerdotaux, de la cloche. Plus tard, ces charges se multiplièrent encore. Ce système d'impôts ne prit fin qu'à la Révolution française.

M. Dilis fait ensuite l'historique de la corporation des brouettiers, dont l'existence à Anvers est déjà constatée à la fin du XIVe siècle.

M. Comhaire, comparant les vieux arbres aux monuments anciens, prétendit qu'anciennement ils servaient de points de repère, comme le prouveraient ceux qu'on retrouve plantés au bord des anciennes routes romaines ; au moyen-âge on les utilisa comme bornes, pour indiquer des frontières. Plus tard on les planta pour commémorer quelqu'événement important.

L'Académie tiendra sa séance publique au commencement du mois d'octobre.

Société d'Archéologie de Bruxelles. — La livr. I-II du tome XXII des annales de cette société contient une copieuse notice de M. Ad. Reydams, sur trois des derniers, mais non des moindres hautelissiers bruxellois, les Reydams, savoir Henri le Vieux († 1669), Henri le Jeune (1650-1719) et Jacques Ignace (1683-1747).

Les Rubens et les Jordaens ont fourni des cartons pour leurs tapisseries, dont de belles pièces subsistent et ornent les grandes collections de l'Europe et même de l'Amérique ; 25 reproductions en photozinc nous en donnent une bonne

idée. M. F. Donnet ajoute une note complémentaire à ce travail très documenté.

On voit fréquemment dans les tombeaux, et dans les miniatures et les peintures, la naïve image de l'âme chrétienne figurée par un corps humain minuscule qui s'échappe de la bouche du mourant, qui est élevée au ciel par des anges ou qui est reçue dans le sein d'Abraham ; nous pourrions multiplier des exemples. M. Monseur, qui a rencontré le même type iconographique dans l'Histoire du mauvais riche et de Lazare, figurée sur une plaque de foyer (ce qu'on nomme une taque en Belgique et en Lorraine) commente cette figuration à grand renfort d'érudition. Il remonte non pas au déluge, mais à l'état sauvage de l'homme ; il met en avant le vitalisme ou l'animisme, l'eidolophore, les mythes antiques et les archanges psychopompes. Dans cette dissertation très fouillée, il semble attribuer une importance excessive à la dimension de ce qu'il appelle l'âmelette.

MM. J. Poils et Ch. Deus donnent une bonne description de la vieille église romane du Mousty (Brabant). Bâtie en blocage, mêlé de vestiges romans, elle affecte un plan en croix latine, grande nef avec collatéraux tronqués saillants, chœur orienté, chevet plat, surélevé sur une crypte ; nef de 5 travées sur piliers primitivement carrés ; arcades en plein cintre légèrement surhaussées ; plafond plat. Les murs, plâtrés dès l'origine, offrent des vestiges de polychromie. L'auteur considère cette église comme une basilique conventuelle d'une époque antérieure au XIe siècle (?). L'importance du chœur séparé du reste par un mur percé d'une arcade, le nom du lieu, la grandeur relative de l'édifice justifient cette hypothèse.

L. C.

Bibliographie.

DIE LITURGISCHE GEWANDUNG par le R. P. BRAUN, S. J. — In-XXIV et 797 pp., 316 fig. — Fribourg en Brisgau, Herder, 1907.

TOUT récemment nous rendions compte d'une intéressante étude du R. P. Braun sur le style des Jésuites en Belgique (1). Voici qu'il nous donne à présent un livre important : il a entrepris de traiter du vêtement liturgique depuis son origine jusqu'à nos jours.

Déjà l'auteur s'était révélé comme un spécialiste en la matière par la publication de ses 200 modèles de broderies du moyen âge et par son « *Winke für die Aufertigung und Verzierung der Paramente* » (2). L'Ornement du prêtre à l'autel n'avait pas échappé à l'observation et aux études de nos artistes et de nos archéologues. Mais c'était, pour la plupart, dans des monographies séparées traitant de tel ou tel objet en particulier, dans des articles de revues, ou dans des publications d'inventaires qu'il fallait chercher le fruit de leurs recherches.

C'est ici le lieu de rappeler les études de feu Mgr Barbier de Montault (3), et de feu Ch. de Linas (4), celles de MM. L. de Farcy (5), F. de Mély (6), Eug. Martin (7) et une notice du P. Braun lui-même parue dans nos colonnes (8). Le regretté baron J. B. Bethune a publié naguère dans le bulletin de la *Gilde de S. Thomas et S. Luc* une notable et excellente étude sur les *Ornements sacerdotaux*.

Il y a une cinquantaine d'années que Mr Bock commença son « histoire des vêtements liturgiques », mais que de découvertes depuis ! Le moment était venu de publier une histoire générale et complète de l'ornement religieux mettant à profit les dernières trouvailles. C'est ce que le P. Braun a voulu nous donner et non sans un grand succès.

Il nous sera permis de constater en passant, que le savant auteur a en recours en maints endroits aux multiples articles publiés dans notre périodique et dont nous avons signalé les principaux en notes. La *Revue de l'Art chrétien* reste une source de documents pour tous les chercheurs qui voudront donner un corps à leurs études spéciales sur des objets ayant trait à l'art religieux.

Comme l'Eglise d'Orient et l'Eglise d'Occident ont une origine commune, l'étude des deux liturgies ne peut que se compléter l'une l'autre. Aussi l'auteur a-t-il eu raison de traiter simultanément des ornements en usage dans les deux églises.

Il a donné de grands développements à son sujet ; son livre ne comprend pas moins de 800 pages, d'une lecture aisée, grâce à une division méthodique de la matière.

Le P. Braun nous fait connaître l'origine, l'évolution de la forme, la matière, l'usage, la couleur de chaque objet en particulier.

Les vêtements liturgiques inférieurs font l'objet d'un premier chapitre, lequel comprend en des paragraphes successifs l'étude de l'*amict* et de ses prototypes, l'*huméral* et le *superhuméral*, du « *fanon* », de l'*aube* occidentale et de la *tunique* orientale, du « *cingulum* » ou ceinture, du « *sub-cinctorium* », du *rochet* et du *surplis*. Un deuxième chapitre traite des vêtements liturgiques supérieurs, la *chasuble*, la *dalmatique*, la *tunicelle*, la *pluviale* ou *chape*.

Un troisième chapitre a pour objet les vêtements des mains, des pieds et de la tête ; *les chaussures* et *les gants pontificaux*, la *mitre*, la *tiare*, le *pileolus* et la *birette* y sont successivement examinés.

Les insignes sont passés en revue dans un quatrième chapitre, notamment le *manipule*, l'*étole*, le *pallium*, le *rationale*.

La *symbolique*, la *signification mystique*, les *couleurs* et la *bénédiction* des vêtements liturgiques font l'objet d'un cinquième chapitre. Enfin, dans une dernière division, les vêtements liturgiques sont examinés dans leur développement historique.

Un mot sur la méthode. Dans ses descriptions, l'auteur prend comme point de départ la forme actuelle: «l'ornement, tel que nous le voyons de nos jours, dit il, n'est pas le résultat du hasard, mais d'un long développement. Celui qui veut instruire le procès de cette évolution fait bien de se rendre compte avant tout du résultat de cette évolution ».

A noter le chapitre si délicat de la symbolique. L'auteur y fait une remarque judicieuse. Bien

1. Voir *Revue de l'Art Chrétien*, janvier 1908.
2. Publiés à Fribourg, chez Herder.
3. V. *Bulletin monumental*, t. XLIII et XLIV de la *Revue de l'Art chrétien*, 1886, p. 92; 1888, p. 339 ; 1899, p. 307, et les nombreux inventaires publiés par ce laborieux érudit.
4. V. *Revue de l'Art chrétien*, 1887, p. 104.
5. V. ibid,, 1885, 168 et suiv., 1886, 170. — 1892, 332.— 1895, 187.
6. V. ibid,, 1886, p. 307 — 1898, p. 156.
7. V. ibid , 1904, p. 529.
8. V. ibid,, en 1901, p. 52.— Celle encore de J. Helbig, ibid, 1902, p. 46. — E. Muntz, 1900, p. 18 et A. Benet, 1887, p. 195.

des significations mystiques, dit-il, furent attribuées après coup à des ornements qui n'eurent pour origine qu'une nécessité quelconque : on doit donc bien se garder de trouver partout des symboles si l'on ne veut tomber dans le ridicule.

La table bibliographique publiée en tête du volume et mentionnant plus de 200 ouvrages ou documents historiques, prouve que l'auteur ne s'est épargné aucune peine pour rendre son œuvre aussi complète que possible.

Les 316 illustrations, la plupart inédites, nous mettent sous les yeux des spécimens de ce que l'art du peintre, du tisseur et du brodeur ont produit en ce genre de plus beau dans les siècles passés.

Puisse le livre du P. Braun contribuer quelque peu à relever un art tombé si bas hélas ! de nos jours; et rendre aux cérémonies augustes de nos autels, en les faisant mieux connaître, quelque chose de leur splendeur d'antan.

H. L.

NOTE SUR LES RETABLES FLAMANDS DES XVe ET XVIe SIÈCLES DE L'OISE ET DE LA SOMME, par P. Dubois. — In-8° 14 pp. — Paillart, Abbeville.

Cette note est extraite du bulletin, de la Société archéologique et historique de Clermont (Oise), 2e livraison de 1906. Après avoir mentionné les recherches des archéologues belges sur les retables flamands, l'auteur rappelle les nombreuses œuvres d'art du même genre, complètes ou fragmentaires, qu'on peut admirer dans la région picarde du Nord, l'Oise et la Somme. Il en prend occasion pour tracer les lignes directrices d'une étude d'ensemble sur ce sujet captivant.

Tout d'abord l'origine flamande des retables est nettement indiquée par leur exécution et par la présence de diverses marques qui se répétaient; leur fabrication était une entreprise industrielle d'exportation ; il serait possible, malgré les variantes et les interversions, de relever des analogies de facture et de disposition, qui permettraient de procéder à l'établissement de filiations évidentes et de groupements déterminés ; de là à une classification chronologique, il n'y a qu'un pas. Enfin ces précieuses œuvres d'art ont été les véhicules de l'art flamand et en ont ainsi, au témoignage de Courajod, puissamment propagé chez nous les principes.

C'est dire combien, sous son modeste titre, cette brochure est substantielle et quels champs d'investigation elle découvre aux amis de l'art chrétien.

G.

MALINES JADIS ET AUJOURD'HUI. — In-8° 700 p. nombreuse illustration. Malines, Godenne, 1908.

Les éditeurs L. et H. Godenne « ont achevé d'imprimer le 12me jour de mai de l'an mil neuf cent et huit » un beau livre qu'ils avaient entrepris d'éditer en l'honneur de leur belle ville de Malines, avec les encouragements du *Cercle archéologique* et la collaboration des meilleurs érudits de cette bonne vieille cité. M. le chan. Kempeneer y a écrit une introduction historique ; M. le chan. Van Caster avait pour son *Histoire des rues de Malines*, fourni d'avance une mine de renseignements. M. C. Dr Van Doorslaer a procuré la documentation relative au commerce, à la navigation et aux industries spéciales, hormis celle de la tapisserie, traitée par M. de Wouters de Bouchout. Le vénérable M. V. Hermans et M. de Coninck ont apporté leur part comme archiviste et historien, et M. Alf. Ost a tenu le crayon et semé d'originales illustrations ce beau volume de 700 p. in-8°.

On comprend l'intérêt d'un pareil recueil, quand il s'agit d'une des villes les plus intéressantes de la Belgique, par la beauté de sa cathédrale, la variété de ses monuments anciens, le cachet si spécial de son architecture, l'élégance de ses vieilles maisons et l'intérêt de son ancienne industrie d'art. Quand on feuillette les jolis dessins de l'album de de Noter, conservé aux archives locales, on y retrouve bien le centre brillant de l'architecture brabançonne, la patrie des Keldermans, et on a l'évocation d'une cité comparable comme pittoresque, telle qu'elle fut au commencement du XIXe siècle, à Nuremberg et aux plus impressionnantes des villes d'art.

Nos félicitations à M. Godenne. Puisse-t-il trouver des imitateurs dans la plupart de nos vieilles villes belges.

L. C.

CHRISTUS, BELLIGER INSIGNIS, par M. Marcel Laurent, broch. Liége, Vaillant, 1908.

La châsse de S. Hadelin à Visé, bien connue, présente à l'un de ses pignons datés du XIe siècle, une étrange image de *Christ Vainqueur*. Il est debout, la tête est nimbée, la gauche porte le livre apocalyptique timbré de l'A et Ω, la droite tient la bannière de la résurrection, et les pieds posent sur l'aspic et le basilic. Tout cela est conforme à l'usage iconographique ; mais, chose curieuse et rarissime dans l'art plastique roman, le Sauveur paraît en costume de guerrier : il est vêtu du haubert, de la cotte de mailles et de la chlamyde, et l'inscription qui accompagne

l'image traduit la pensée belliqueuse : « *Dominus potens in prœlio, belliger insignis, tibi sic basiliscus et aspis subdolus atque leo subeunt, rex in cruce passo* ».

Dans une fort belle étude, bien digne du *corpus* dont elle fait partie (à savoir les *Mélanges de Godefroid Kurth*) M. Marcel Laurent nous fait voir que ce thème étrange, s'il est exceptionnel dans la sculpture, rentre pourtant en plein dans la tradition du moyen-âge. Son idée première est dans l'Ancien Testament, mais c'est de l'Apocalypse que proviennent ses attributs matériels, et de là, le thème du Christ guerrier s'est répandu dans la littérature médiévale ; son type était plus facile à exprimer à l'aide des métaphores de langage qu'au moyen de symboles sculptés. Si les artistes ont reculé devant ces attributs guerriers, les écrivains sacrés les ont évoqués à l'envi dans leurs hymnes. C'est là que M. Marcel en suit les vestiges. Il nous montre, dans de jolies pages, que ce Christ de Visé, si archaïque et étrange, est cependant tout empreint de la poésie du temps et en reflète tout l'esprit chevaleresque. A côté de cette figure de Christ étampée par l'orfèvre, il nous en montre une autre tirée de la littérature, savoir d'un écrit anglo-saxon du XIIIe siècle (*Ancren Rule, La Règle de Anachorète*). C'est une allégorie que nous ne résistons pas à la tentation de transcrire pour nos lecteurs :

« C'était une Dame, qui était tout entourée d'ennemis, et tout son pays était dévasté, et elle-même était bien pauvre, en un château de terre. Pourtant, l'amour d'un puissant roi allait vers elle, sans bornes, et si fort, qu'en signe de cour, le roi envoyait à la dame des messagers, l'un après l'autre, et souvent beaucoup à la fois ; il lui envoyait aussi des bijoux, nombreux et beaux, et il la secourait par des aliments, et il l'aidait et ses richesses à maintenir debout son château ».

« Or, quoi qu'il fit, la dame restait indifférente et lasse. Que voulez-vous de plus ? Il vint lui-même à la fin et montra son beau visage, le plus beau certainement qui fut à voir parmi les hommes, et il lui parla si doucement, avec des mots si joyeux, qu'il aurait pu rappeler un mort à la vie ». Et comme la dame ne répondait pas à son amour, le Roi accomplit des merveilles et des exploits sous ses yeux. C'était en vain. Lors il lui dit ? « Dame, vous êtes harassée par la guerre, et vos ennemis sont si forts que vous ne pourrez échapper à leurs mains sans mon aide, et ils vous réduiront à une mort honteuse ! Mais moi, pour l'amour de vous, je me charge de les combattre, et je vous sauverai de ceux qui cherchent votre mort ». Le roi combattit, sauva la dame au prix de sa mort même. « Or ce roi, continue l'auteur, c'est Jésus-Christ, fils de Dieu, qui de cette manière, sauva notre âme, assaillie par le démon ».

Il n'y a rien, ajoute M. Laurent, de plus tendrement délicat, dans la littérature chrétienne, que cette allogérie, dont la finale évoque tout entier le Christ chevalérisé. C'est très vrai ! et supposé que le pasteur de Visé, montrant à ses paroissiens leur belle chasse, et la chevaleresque figure de Jésus, leur répète cette sublime poësie ; elle ira à l'âme des paysans de Visé, et leur vaudra le plus beau sermon.

L. C.

LE TABLEAU SUR BOIS DE NAIVES DEVANT-BAR, par le chan. CH. HÉBERT, broch. illustré. Bar-le-Duc, 1908.

A l'église de Naives existe un retable peint du XVIe siècle, intéressant, qui figure le second Calvaire. M. le chan. Hébert a pu préciser sa date et le nom de son donateur, Nicolas Waultrin qui le fit exécuter en 1607.

L. C.

LES COMPTES DU ROI RENÉ, par l'abbé G. ARNAUD D'AGNEL. In-8° de 410 pp. Paris, Picard, 1908.

Le long règne du roi René de Sicile fut singulièrement intéressant au point de vue de l'histoire des arts au XVe siècle. Les Comptes et Mémoriaux de ce souverain artiste ont été publiés par Lecoy de la Marche en 1873 ; mais l'auteur de la « Vie de René » ne nous a guère fait connaître que le duc d'Anjou, négligeant le comte de Provence ; les archives des Bouches du Rhône, qui sont des sources historiques de premier ordre, auraient pu lui indiquer la voie. C'est pourquoi M. l'abbé G. Arnaud d'Agnel a bien fait de reprendre l'attachante étude de cette sympathique figure historique, en utilisant les comptes du roi de Sicile, de la reine Jeanne de Laval et du duc de Calabre. Il en a tiré, pour ainsi dire, une restitution d'un siècle intéressant et un tableau de la transition du moyen âge aux temps modernes au point de vue artistique et social.

Il nous montre le roi, suivi par le capitaine Jean Oche, chefs de travaux, agrandissant son palais et jardins d'Aix et sa villa de Périgord, son hôtel de Marseille et ses bastides rurales, surtout celle de Saint-Jérôme, qu'il affectionne. Il achève et meuble une maison à Tarascon ainsi que le château et domaine de Gardanne. On peut se figurer, à la lecture des comptes, toute la distribution de cet édifice et l'arrangement de son mobilier. On assiste à la vie des champs, au détail de l'exploitation agricole et de l'élevage du bétail. C'est un tableau de la vie de Provence au XVe siècle. Des chapitres que nous laissons de côté sont consacrés à la ménagerie, à l'oisellerie et à la batellerie.

Le mérite principal de l'étude de M. Arnaud d'Agnel est de jeter quelque lumière nouvelle sur les traits de plusieurs peintres et enlumi-

neurs, tels que Pierre Garnier et Victor Haller, Nic. Froment, Me Hanse et Barthélemy Deick (Van Eyck?). Il signale une série de retables peints pour des églises de Provence.

L'auteur apporte des contributions à l'histoire de sculpteurs déjà connus comme les Poncet, les Moreau, les Laurana. Des détails sont fournis sur une superbe « table » d'autel achetée par le roi à Lyon.

Parmi les livres du roi, citons *La Légende des saints nouveaux*, *la Vie de saint Antoine*, *la Vie de saint Honorat*, *la Catena aurea* de saint Thomas d'Aquin, les *Fables* d'Esope, le *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais, les *Recherches sur les plantes*, de Théophraste, et une carte de la Loire, peinte par Barthélemy Deick.

Le roi tapissait les murs de ses logis de superbes hautelisses de fabriques diverses, surtout parisiennes et flamandes, et les sols de tapis orientaux. Les tapissiers royaux transportaient les «chambres» d'une résidence à l'autre. Il avait des brodeurs, tels que Pierre du Villant ou Arnoulet, qui lui faisaient des ornements d'autel, des garnitures de lit, des étendards et des vêtements de luxe.

L'orfévrerie avait un vaste champ d'activité; ses œuvres constituaient le plus clair de la richesse mobilière. Les objets cités dans le compte sont trop nombreux pour être relevés ici après ceux qu'avait déjà décrits Lecoy de la Marche. Il en est de même des armes, verreries, costumes, pelleteries, équipages.

Aux inventaires volumineux qu'on connaissait des résidences d'Anjou viennent s'ajouter les intéressants inventaires du palais et des jardins d'Aix, de l'hôtel de Marseille, du chateau de Tarascon (1), de la bastide de Pérignane, du château de Boulbon, etc, où l'on prend sur le vif la vie de l'époque par la connaissance des meubles et ustensiles, des armes et des étoffes; une part considérable est faite aux objets exotiques, fournis surtout par l'Afrique du Nord (Bône, Tunis, Bougie).

La vie et les mœurs sont dépeints dans ce document avec les objets, les cérémonies, les jeux, les mystères, les chasses, les ambassades, etc. De son étude se dégage la figure du roi René, qui a moins de vertu et de génie qu'on ne l'a cru, mais qui est doué d'un merveilleux esprit d'assimilation et d'une curiosité insatiable.

L. C.

1. C'est à tort que l'on attribue ce château à l'architecte André de Sainte-Marie; il fut exécuté par Jean Robert, maître d'œuvre du roi.

EXCURSION A LYONS-LA-FORÊT. MORTEMER ET LISORS, par M. L. RÉGNIER, broch. 44 pp., Paris, Pontois, 1908.

Les Sociétés archéologiques de France sont recrutées généralement dans une société d'élite composée non seulement d'intellectuels délicats, mais aussi de gens de race et de distinction. Quel régal fin que leurs excursions! Le charme de cet aristocratique milieu se reflète dans les récits de ses voyages d'étude, qui sont souvent de belles pages de littérature scientifique. Telle est l'impression que nous donnent, par exemple, les beaux comptes rendus des réunions des *Congrès archéologiques* que M. le Vte de Ghellinck de Vaernewyck rapporte annuellement à l'Académie d'archéologie de Belgique. Il en est de même des notes très documentées publiées par M. L. Régnier dans une excursion au pays de Mortemer et de Lisors par la *Société historique de Pontoise*.

Nous ne voulons pas le déflorer en le résumant, mais nous devons à nos lecteurs d'en signaler l'instructif contenu.

Les monuments visités sont d'abord l'église, de Lyons: plan en tau à peu près orienté, nef romane remaniée au XVe siècle, chœur dévié au Nord, triple chevet, jolie porte romane dans le croisillon Sud; puis la curieuse halle gothique en bois de cette petite ville, l'hôtel de ville et le château, ou plutôt ses vestiges, si bien expliqués par M. Régnier.

L'abbaye cistercienne de Mortemer, fondée en 1134, était une des plus vastes de la province de Rouen. M. l'abbé Humblot prépare la publication de son histoire. Ses ruines sont les plus belles de la Normandie. Comme à Aulne le cloître, reconstruit au XVIIIe siècle, n'était pas contigu à l'église, mais séparé par un espace étroit. La destruction de l'église est un malheur pour l'archéologie. Dédiée à Notre-Dame, elle mesurait 86 m. de long. Elle comprenait une nef de 8 travées, un transept de 42 mètres et des chapelles ouvertes dans le mur oriental suivant l'usage cistercien, un chœur arondi, un déambulatoire entouré de cinq absidioles rayonnantes, comme, plus tard, à Pontigny, à Savigny, à Breuil-Benoît et à Bonport; la largeur du vaisseau principal était de 8m,75 Une vaste toiture conique couvrait le déambulatoire et les chapelles rayonnantes, disposition qu'on considère comme normande (Saint-Étienne de Caen), mais qui proprement est d'origine cistercienne.

La petite église St-Martin de Lisors est orientée, avec transept, chœur ou abside de trois pans (XVe XVIe siècle); la nef est voûtée en bois et flanquée de deux chapelles seigneuriales.

L. C.

DE HOOFDKERK VAN SINT BAAFS. GIDS VOOR DEN BEZOEKER. LA CATHÉDRALE DE ST-BAVON, GUIDE DU VISITEUR, par l'abbé G. Celis, 2° édition, J. Van der Schelden, Gand 1908. Prix : 0,50.

Comme l'indique son titre le présent opuscule n'a pas la prétention de constituer une monographie de la cathédrale, monographie qui reste d'ailleurs à faire.

L'auteur catalogue les œuvres d'art qui décorent le monument en quelques pages parsemées de notes historiques qui en rendent la lecture intéressante.

LA PEINTURE HISTORIQUE DU PALAIS ROYAL D'ETAMPES, par M. L. E. Lefèvre.— Broch. illustrée, 36 p . Paris, Picard, 1908.

Le tribunal d'Etampes occupe l'ancien manoir royal fondé par Robert le Pieux au commencement du XIe siècle. Ce logis fut agrandi au XIIIe siècle. La grande salle, qui mesure environ 18m. sur 8, et une autre faisant avec celle-ci la seconde branche d'une équerre, était couverte au-dessus de l'étage, par une charpente apparente moulurée, à chevrons portant faîte. C'est sur un de ses murs pignons, que l'on a découvert la peinture historique dont nous avons déjà entretenu nos lecteurs (1) et sur laquelle M. Lefèvre a attiré naguère l'attention des archéologues en précisant son intéressant sujet.

Parmi ces vestiges fort effacés, il a pu distinguer un roi de France assis sur son trône, sous une tente; devant lui était un interlocuteur actuellement disparu. Latéralement se tient une reine sur un grand cheval fièrement empanaché. Au second plan, des sergents d'armes, des cavaliers. Le tout est médiocrement dessiné, mais peint avec art. La peinture est en détrempe, d'une technique intéressante, sur un enduit de mortier rugueux.

Tout semble indiquer qu'il s'agit de la remise solennelle par Philippe le Bel (1285-1314) de la baronnie d'Étampes à son frère Louis d'Évreux (en 1307). En tout cas il s'agit d'une scène historique des premières années du XIVe siècle; c'est chose unique comme peinture murale : c'est à peine si à cette époque de pareilles peintures d'histoire apparaissent dans la miniature. Il en résulte que la grande peinture murale aurait ouvert la voie à la miniature, à l'inverse de ce qu'on pensait. Du reste l'écrivain italien Brunetto Latini nous apprend qu'avant l'Italie la France a connu le luxe des chambres peintes.

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1907, p. 430.

La brochure de M. Lefèvre contient en outre une description des peintures de la chapelle de Farcheville (1304). C'est un ensemble de beaux anges musiciens décorant les douze caissons d'une voûte en bardeaux. C'est un spécimen de premier ordre pour l'histoire de la peinture monumentale se rattachant à la période médiévale primaire, tandis que la peinture d'Étampes presque contemporaine, inaugure le mode nouveau.

L. C.

Périodiques.

BULLETIN MONUMENTAL, n° 1-2, année 1908.

Nos lecteurs connaissent l'opinion intéressante de M. C. Enlart, d'après laquelle le style flamboyant français du XVe siècle est venu d'Outre-Manche vers 1375 à la suite de la guerre de Cent ans (1) ; on la trouve développée dans une brillante conférence donnée par le Maître de l'*Union Syndicale d'architecture française* le 4 avril 1908 (2). C'est dans les colonnes de la *Revue de l'Art chrétien* que M. Anthyme Saint-Paul s'est inscrit contre cette thèse (3). M. Enlart a repris sa théorie en un bel article sur l'*Origine anglaise du style flamboyant*, paru en 1906 dans le *Bulletin monumental*. A cette dissertation son antagoniste a répondu par son article : *Origine du style* (4) *flamboyant de France*, et M. Enlart a riposté à son tour dans le même tome de l'organe de la *Société française d'archéologie*.

Cette belle joute, qui restera célèbre, continue à dérouler des péripéties que les archéologues suivent avec l'intérêt le plus vif et le plus sympathique. On a rarement vu plus forts lutteurs, plus savants ni plus élégants écrivains, et ils sont aux prises sur un noble terrain, celui de l'archéologie et de l'histoire nationale.

M. Anthyme Saint-Paul déclare se rallier en partie à l'opinion de M. Enlart, et reconnaît la priorité à l'Angleterre dans l'emploi des formes flamboyantes. Mais il nie l'importation de ce style d'Angleterre en France, et l'influence de la guerre de Cent ans.

M. A. Saint-Paul ne veut pas admettre, que l'art français, qui a conduit le style gothique à l'apogée de sa beauté et de sa force, n'ait pas

1. Voir *Manuel d'archéologie française*, t. II. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1907, p. 206.
2. Voir *Bull. mensuel de l'Union*, n° de mai-juin 1908.
3. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1908, p. 275.
4. *Bulletin monumental*, t. LXX.

été en état de consommer son évolution, et il demande à M. E. d'en donner la preuve positive. Il considère comme bien distinct le *curvilinéaire* anglais et le *flamboyant* français. En 1374, le style flamboyant avait cessé d'être pratiqué en Angleterre. La communication, si elle a existé, de ce pays à la France, n'a pas eu de force ni d'ensemble. Le XIVe s. français contenait le germe du flamboyant, et a pu l'engendrer, pense-t-il, sans ingérence étrangère. En fait, les transitions françaises vers le flamboyant sont occasionnelles, locales, isolées, rares et dispersées du Nord au Midi. L'action de la famille de Charles V, de 1365 à 1415, a été prépondérante dans cette évolution. Telle est à peu près la thèse de M. Anthyme Saint-Paul.

Celui-ci insiste sur ce point, que le XVe siècle n'a pas connu, venant de l'Angleterre, une puissance de rayonnement artistique analogue a celle qu'a exercée la France sous Louis VII, Philippe-Auguste et saint Louis, pénétrant des nations inférieures en civilisation, avec ses armes, ses religieux, ses artistes, son université; il n'y a eu rien de pareil pendant la guerre de Cent ans. Cette période a connu des alternatives de trêve et de guerre active également peu favorables à la communication d'un style d'un peuple à l'autre.

L'éminent archéologue reprend une à une les villes signalées de part et d'autre dans l'actuelle controverse, et où est affirmée ou contestée l'apparition du style flamboyant en coïncidence avec la présence des Anglais. Il constate plutôt la pénurie d'imitation du style d'Outre-Manche, là où elle devrait abonder. Il insiste sur le caractère inconsistant des formes introduites par les Anglais dans la région bordelaise et l'Agennais, le Périgord, à Evreux, à Rouen. Il montre, en ce qui concerne les grandes roses des cathédrales, que c'est la rose française qui a pénétré en Angleterre et non la rose anglaise en France. Enfin, il se livre à une étude historique fouillée au sujet des longues vicissitudes de la guerre de Cent ans, qui n'ont guère laissé de répit suffisant, pour que les constructeurs anglais et français pussent prendre utilement contact. On ne peut, dit-il, créer une antithèse entre cette période et celle qui l'a précédée ; elle n'a laissé qu'une haine de races. Sa dissertation n'est pas finie ; nous en ferons connaître la suite.

Dans la même livraison du *Bulletin monumental* nous avons à signaler l'excellente étude de M. A. Anglès sur l'abbaye cistercienne de Sylvanès, l'une des plus remarquables de l'Aveyron ; la description par M.M. Aubert de la curieuse église romane de Saint Pathus ; la description par M. L. Plancouard de la cloche romane, peut-être la plus ancienne de France, celle de St-Remy de Marines, portant une inscription du *Christ de gloire*, formule dont notre collaborateur M. Germain de Maidy s'est occupé naguère dans nos colonnes (1).

Le château de Blois actuel a succédé presque sur le même emplacement à un puissant château féodal, qui n'avait pas moins de 270 m. de long et 650 m. de tour. Des fouilles récentes en ont fait trouver des vestiges, que décrit M. le Dr Lesueur, lequel est parvenu à restituer son plan vers la fin du règne de Louis XII.

M. John Bilson disserte savamment sur les voûtes d'ogives de Morienval, et M. L. Maître sur la crypte de Saint-Denis

Enfin, M. P. Vérité explique les raisons profondes (elles résident dans d'antiques substructions), pour lesquelles le chœur du Mans est évasé en plan. Disposition rare dont M. Lefèvre-Pontalis signale d'autres exemples à Senlis, à Notre-Dame de Paris.

BULLETIN DES ANTIQUAIRES DE FRANCE, 2e trimestre, 1908.

Notre collaborateur M. Mayeux a fait une communication intéressante sur le portail de Perpignan, où la figure du Christ est accostée de celle de quatre apôtres : S. Pierre, S. Paul, S. Jean-Baptiste et S. Jacques le Majeur. L'auteur note le choix de l'ordre de ces personnages. Les deux derniers, ont même pris, contre toute hiérarchie, la place prééminente de S. Pierre et de S. Paul au centre, contre les jambages. Il l'explique par un sorte de présentation : le prince des apôtres présentant au Christ les deux saints régionaux. L'idée de figurer le Sauveur accompagné de quatre apôtres est de tradition latine.

M. P. L. Lauer s'occupe après d'autres (2) du célèbre joyau carolingien conservé jadis à l'abbaye de Waulsort-sur-Meuse, qui, sur le disque lenticulaire, porte gravée l'histoire de la chaste Suzanne. Son inscription nous apprend que l'objet fut exécuté par l'ordre du roi Lothaire ; M. Dalton a montré qu'il s'agit de Lothaire II.

C'est un monument d'une valeur historique considérable. On sait que Lothaire II passa sa vie en efforts infructueux pour faire annuler son union stérile avec Teutberge, afin de faire légitimer le fils naturel de Waldrade. Il fit accuser son épouse d'inceste ; celle-ci fut réhabilitée par l'assemblée de Vendresse en 865, et M. Lauer est

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1904, p. 420.
2. De Linas, Darcel, Le Carte, Bequet, Bablon, Dalton.

d'avis que Lothaire fit exécuter le joyau pour l'offrir en témoignage de l'innocence de Teutberge et en gage de réconciliation. L'histoire de Suzanne fait allusion à la chasteté de la reine.

M. le comte Durrieu avait attribué à Jean Bourdichon une très belle miniature du livre d'heures de Charles d'Angoulême représentant l'adoration des mages. Sa supposition vient d'être verifiée par M. Ar. d'Herbomez, qui en a établi le bien fondé par un extrait d'archives.

M. A. Boinet décrit une plaque d'ivoire d'époque carolingienne, conservée au musée de Lyon, et qui raconte l'histoire des rois mages. On y voit un sujet très rare avant l'époque romane : le retour des Mages.

Une fresque de l'église San Petronio de Bologne figurant Ste Catherine et publiée nagère dans la *Revue de l'Art chrétien* (1), permet à M. F. de Mely de réfuter l'hypothèse de M. Biondi, qui voyait le portrait de Jeanne d'Arc dans la fresque découverte à Fontana (Emilie). Cette hypothèse avait été suggérée par le souvenir d'une vieille légende locale, d'après laquelle les parents de l'héroïne appartenaient à une branche exilée de France de la noble famille bolonaise des Ghisilieri.

Il a toujours été d'usage dans l'Église catholique, que les objets consacrés, tombés en désuétude, démodés ou profanés, ne soient pas détruits, mais enfouis. C'est ainsi qu'on a retrouvé dans l'intérieur d'une maçonnerie, sous la table de l'autel de la chapelle romane d'Aulignac, une croix de bronze intéressante, que décrit M. C. Enlart. C'est une croix processionnelle qui a porté des grelots, ayant pour but d'avertir les fidèles du passage du Saint-Sacrement.

M. Cagnat présente le plan d'une chapelle chrétienne dans les ruines d'Henchir-el-Rheria en Tunisie.

M. L. Cte de Loisne signale la signature d'un imagier (sans doute Tournaisien dirons-nous), du nom de Denis, qui sculpta en 1213 la tombe d'un chevalier, qu'on voyait avant la Révolution dans l'abbatiale de St-Vaast d'Arras. Voici cette jolie épitaphe :

Formosus juvenis sapiẽs animosus ad arma
Iste Renaldus erat quod hac signat leo palma

et sur les bords de marbre :

Año milleno bis cẽteno duodeno
E uno XPI mors contegit isti.
Angusto mẽse luna sexta decima.
Hoc climavit Dyonisius ac fabricavit (2).

1. Année 1904, p. 222.
2. Bibl. nat. ms. fr. 8236, fol. 1, épitaphier de D. Le Pez.

Varia.

Bulletin d'histoire, de littérature et d'art religieux du diocèse de Dijon, N° 2. 1907. Eglise Saint-Pierre de Minot par G. Potey.

Bulletin des musées royaux en Belgique. M. P. Van den Even publie une étude sur un très remarquable bas-relief votif du XVe siècle jadis découvert à Tournai et représentant les funérailles de Frère Jehan Fiefvés (+ 1426).

L'art ancien en Flandre (1), t. III, fas. I, 1908-1909

Etudes sur l'exposition de la Toison d'or avec préface par le professeur Pirmé. — *La peinture*, par S. Pierron. — *Manuscrit et Miniatures*, par P. Van der Gheyn. — *Les tombeaux des princes de Bourgogne*, par D. J. Baes.

L'art flamand et Hollandais, *N° de Juin* 1908. — Terminant son étude sur les anciens palais de Nassau en Belgique, M. Th. H. Roest van Limburg étudie les deux *burgs* de Diest qui eurent respectivement pour chapelle, l'église paroissiale actuelle de Notre-Dame, et la jolie chapelle en ruines de St-Jean que nos lecteurs connaissent par une jolie planche de M. Leenerts, parue naguère dans notre revue (2). De ce dernier manoir, qu'occupait un corps rectangulaire flanqué de deux ailes antérieures, il reste au Marché aux Grains, une de ces dernières avec son pignon à gradins et la tour octogone d'escalier, d'angle.

L'Occident (janvier 1908). — A propos de la création de la Société des *Amis de Versailles*, M. F. de Poucher déplore qu'on ne prenne pas également souci d'un autre patrimoine national, « le seul autochtone, la portion vraiment vitale du corps français : nos pierres ogivales et gothiques. Nos *Vierges* et nos *Saints* du XIIIe siècle encombrent la devanture de nos bric-à-brac, les débris sculptés de nos châteaux sont chargés sur les trucs des chemins de fer, nos trente-six mille églises seront demain sans couverture. Quelle émotion a provoqué chez nos esthètes cette dilapidation de la patrie ? »

Mémoires de la Société d'Archéologie, Sciences et Arts de l'Oise. Tome XIX, 1904-1906.

Peintures à fresques du XIVe siècle dans l'ancien prieuré de Villers Saint-Sépulchre (Oise), par Hamard.

Epitaphe chrétienne du VIIe siècle au musée de Beauvais, par Leblond.

Pseudo *Ecce Homo* du musée de Beauvais, par Marsaux. — Statue de la Sainte Vierge du château de Betz, par le même.

1. Publication périodique sous la direction de Camille Tulpinck, Bruges, rue Wallonne 1.
2. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1904, planche II.

Chronique. SOMMAIRE: ÉCOLES SAINT-LUC: Liége, Bruxelles-Saint-Gilles, Mons. — MONUMENTS ANCIENS: Mont Saint-Michel, Orléans, Vendôme, Pont-à-Mousson, Rome, Algérie, Amerschwir, Bruges. — ŒUVRES NOUVELLES: Église St-Michel à Bruxelles. — FOUILLES ET DÉCOUVERTES: Rome.

Ecoles Saint-Luc.

Liége. — Depuis longtemps on se plaignait de l'insuffisance des locaux de l'école. Un vaste terrain a été acquis dans la rue Sainte-Marie et les fondations des nouveaux bâtiments commencent à sortir de terre. A l'occasion de la pose de la première pierre Mgr l'évêque de Liége prononça le discours suivant.

Il importe que, de notre temps, les écoles professionnelles se multiplient, qu'elles nous donnent des ouvriers d'élite, des artisans de valeur, de véritables artistes, — des artistes chrétiens, dont les œuvres ne soient pas seulement une satisfaction pour le regard, mais aussi un enseignement de foi, une constante suggestion de bonnes pensées.

D'autres écoles d'art que celles-ci existent dans le pays. Sont-elles toutes des instruments d'édification ? Y fait-on la part due à la foi ? Certaines d'entre elles ne semblent-elles pas, au contraire, entrées dans cette conspiration générale contre les idées chrétiennes, dans cette conspiration de l'impiété qui se révèle à la fois par la presse, par la parole et par l'art ?

De ce côté-là, plus d'idéal supérieur à la matière ; plus d'idéal surnaturel. Copier la nature servilement, ou plutôt reproduire ce qui s'offre en elle de plus bas, de plus grossier ; répondre non aux besoins du cœur humain et aux élévations de l'intelligence vers le beau, mais aux instincts brutaux de l'animalité, voilà ce que poursuivent de prétendus artistes !

L'art, ainsi entendu, n'est plus un élément de civilisation ; il recueille, il répand la corruption, l'impiété.

Les écoles St-Luc ont pour but de former des ouvriers, des artisans capables, des artistes même, mais groupés dans la profession d'un art qui ne se sépare point de la religion, qui marche avec elle, s'inspire d'elle, l'honore et la fait aimer.

De là, en ce moment, la joie que j'éprouve d'avoir à bénir cette première pierre ; d'avoir à féliciter le Comité, son président, M. le comte de Geloes et tous ses collègues, des démarches qui ont abouti à ces travaux, et de l'assurance que nous avons qu'ils les conduiront à pleine terminaison.

Mes remerciements aussi aux maîtres de l'Ecole ! Est-il besoin de louer encore leur dévouement, leurs sacrifices, leurs talents ? Ces maîtres sont assez connus, leur idéal aussi reste bien au-dessus de nos éloges : pour prix de leur renoncement, ils ne demandent ici-bas que la satisfaction de faire le bien : mais qu'ils y songent ou non, l'estime profonde, la reconnaissance des hommes de cœur, de progrès et de foi, les suivront partout.

De cette tâche de haute culture à laquelle ils s'adonnent, si généreusement, c'est vous, chers élèves, qui recueillez les fruits. C'est chose déjà faite pour les anciens. Dans les carrières où ils sont entrés, où ils se sont fait connaître, ils se sont montrés dignes de l'Ecole Saint-Luc ; leur cœur est resté à la hauteur de leur intelligence. Continuez donc en multipliant les œuvres de talent, à développer l'esprit chrétien, à vos foyers, dans vos ateliers, tout autour de vous.

Que ceux qui vous suivent apprennent de vos exemples, en même temps que des leçons de leurs maîtres, à ne point céder au matérialisme du jour, au courant d'impuretés qui traverse la société.

Donnez-nous des demeures qui unissent le caractère vraiment esthétique au confort légitime ; meublez-les, décorez-les pour la famille, de telle sorte que rien n'y puisse susciter le moindre trouble dans le cœur de l'enfant le plus pur et le plus innocent.

Faites surgir du sol belge des églises où revivra l'art admirable de nos pères, et où la pierre deviendra la démonstration de la foi.

Erigez-y des autels où votre pinceau, votre ciseau retraceront l'histoire de la religion, le récit des grands événements qui l'ont illustrée.

Que vos ostensoirs, vos ciboires, vos calices, délicatement ciselés, soient les monuments de votre piété, de votre dévotion, et contribuent, par leur éclat, à imposer un respect sacré pour le Dieu eucharistique !

Efforcez-vous de rendre dans vos statues de Marie, la beauté suprême et la bonté sans égale de la mère de Dieu, notre mère. Peuplez nos sanctuaires d'images de saints qui excitent en nous la piété, nous rappellent la puissance de leur intercession, nous animent du désir de les imiter.

Donnez-nous surtout, donnez-nous ces christs devant lesquels on ne puisse se mettre en prière sans être profondément touché des souvenirs de la Passion du Sauveur, pénétré de repentir des fautes commises, et d'espoir en son infinie miséricorde.

A travailler de la sorte, vous ne serez point seulement des maîtres artisans, des artistes, honneur de leur profession et de leur Ecole, vous serez des apôtres [1].

* * *

Bruxelles (St Gilles). — Le thème du discours prononcé par M. G. Francotte à la distribution des prix de l'école Saint-Luc de cette année peut se formuler comme suit : La nature est la vraie source d'inspiration de l'art, et il n'est aucune école qui ne prétende puiser à cette source. Mais combien pourtant se méprennent à ce sujet. Aujourd'hui un seul enseignement préconise la véritable inspiration de la nature : c'est l'enseignement de l'école Saint-Luc.

L'exposition de l'Institut Jean Béthune confirme ces paroles à l'évidence. Elle montre des œuvres de métiers variés : la mosaïque, le vitrail, le papier peint, la peinture décorative, la sculpture, les arts textiles : dentelle, guipure, tissage, etc. Ces derniers sont particulièrement bien représentés.

Partout nous voyons la même méthode appliquée: l'observation de la nature. Ainsi l'élève a-t-il à interpréter un sujet tiré de la flore, nous le voyons descendre au jardin

1. D'après la *Gazette de Liége.*

de l'école, y recueillir en croquis et à l'aquarelle le « naturel » de la plante, sous ses aspects divers, annoter ses caractéristiques. L'observation va plus loin que le pittoresque. On dissèque la plante, la forme de chacune de ses parties est analysée en détail. Ainsi cette documentation de la nature est à la fois rationnelle et sentimentale. L'élève apprend à voir et à sentir en même temps qu'à dessiner.

Puis vient l'exécution de l'œuvre que gouvernent en tout premier ordre les principes de la destination et ceux du métier, les règles de l'application et celles de la technique. Combinées avec les données naturelles, traduites par le sentiment personnel de l'artiste, par ses connaissances, par son sentiment, elles donnent naissance à la stylisation. Et c'est ainsi que cet enseignement, généralisé et nécessairement dominé par les qualités de race des artistes et par les besoins de notre époque, est le seul enseignement qui puisse conduire à un art nouveau, sain, national, vraiment moderne. Il n'est, en effet, rien d'arbitraire, rien de poncif dans cette méthode, rien d'absolu si ce n'est le principe élémentaire, lequel est à la base de la vérité esthétique. Aucun peuple artiste, à aucune grande époque d'art, n'a compris l'art autrement que fondé sur une utilité matérielle et morale, inspiré de la nature.

Par préjugé ou par hostilité, on prétend que cette école répudie la nature. A la vérité, un tel reproche ne peut être soutenu sincèrement que par ceux qui, en cette matière, prennent des vessies pour des lanternes.

Tout en montrant par les applications le fondement de ses principes, l'Ecole Saint-Luc fait voir l'erreur des théories adverses. C'est ainsi que, à une certaine phase de son éducation artistique, l'élève des cours décoratifs ne se borne pas à l'étude d'un seul métier. Soit qu'il n'ait pas fait choix du sien, soit qu'il ambitionne des connaissances plus générales, soit que pour la bonne formation de l'élève, il faille lui laisser voir les caractères des arts voisins de celui qu'il va cultiver, afin que par antithèse il en fixe mieux les caractéristiques, pour ces raisons donc on montre aux divers élèves l'interprétation d'un même sujet par les différents métiers.

Ainsi encore nous voyons à l'exposition qu'un même élève a, par exemple, fait le dessin d'une sculpture représentant un évêque, et qu'il a traité le même motif pour la mosaïque et pour le tissu. Les différences d'interprétation sont si saisissantes que la recherche de leurs motifs s'impose. Aussitôt apparaissent les principes fondamentaux de la destination et de la technique. Nous voyons bien que la même figure ne peut pas être traduite en relief et à plat, sur bois et sur étoffe, en cubes de verres et fils tissés Nous nous rendons compte des conditions toutes différentes où ces divers objets vont se trouver en ce qui concerne l'utilité directe, le placement, le point de vue, etc. Oublier toutes ces conditions nous paraît bientôt absurde.

C'est un oubli que cependant l'art moderne commet chaque jour. Les métiers ne sont-ils donc pas comme les langues, dont chacune a son style ? Autant vaudrait dire que La Fontaine aurait dû se borner à traduire les fables d'Esope. Mais la réflexion nous mène au delà : s'il est absurde de traiter indifféremment la décoration d'objets si divers par leur destination, de matériaux si différents par leurs propriétés, il est également ridicule de faire servir à tous ces arts un même motif qui ne serait emprunté à aucun d'eux. Voilà pourtant l'erreur qui se commet lorsqu'on transpose, par exemple, le modèle vivant sur la toile, dans le marbre, dans le vitrail [1].

1. D'après le *XXe Siècle.*

***

Mons. — Nous apprenons de bonne part qu'il est question d'ériger une nouvelle école St-Luc dans le chef-lieu de la province du Hainaut.

Monuments anciens.

Mont Saint-Michel. — Les voyageurs qui ont connu le Mont Saint Michel dans son ancienne splendeur sont fâcheusement surpris des changements qui y sont survenus ; Le Mont est menacé dans sa situation insulaire par l'extension du colmatage qui s'avance de l'Est, du Sud et de l'Ouest, et arrive aujourd'hui à 1250 ms 19 du Mont ; des compagnies industrielles cherchent à transformer celui-ci en un centre d'attraction avec casinos, grands hôtels, etc. ; enfin la digue insubmersible amène peu à peu la destruction des anciens remparts par la mer. M. Marius Vachon, au nom du *Touring Club* de France et de tous les touristes français et étrangers, a courageusement protesté contre le régime auquel est soumis le Mont ; il a publié des articles, des brochures, dont le but est d'assurer la conservation intégrale et définitive de ce chef-d'œuvre de la nature et des hommes par l'arrêt du colmatage dans la baie à 1500 ms de l'île, la coupure de la digue insubmersible à la même distance, et par son remplacement par une estacade à claires-voies, et le classement entier du Mont comme site et monument naturel et de caractère artistique.

***

Orléans. — Depuis 1905 on a restauré les voûtes de la cathédrale, d'abord la voûte du rond-point, écroulée le 7 septembre 1904, et en dernier lieu celles des trois derniers travées de la nef.

***

Vendôme. — Des fouilles poursuivies à l'église de la Trinité de Vendôme ont amené la reconnaissance de l'ancienne basilique romane, remplacée par l'église gothique actuelle; mais elles ont eu tout récemment un autre résultat : elles ont permis de retrouver le mur d'un bâtiment claustral du XIe siècle, bâti en même temps que le clocher et qui réunissait celui-ci à l'église primitive. La position isolée du clocher de la Trinité s'explique ainsi tout naturellement : c'est un fait accidentel produit par la destruction du porche et le reculement du bâtiment claustral [1].

1. D'après la *Chronique des Arts.*

***

Pont-à-Mousson. — Des couvents et des séminaires transformés en casernes, c'est courant et trop naturel aujourd'hui ; il n'y a plus que les archéologues pour s'en plaindre. Un des monuments les plus originaux du XVIIIe siècle, l'ancien couvent de Prémontrés, qui abritait naguère le Petit Séminaire de Pont-à-Mousson, est menacé, à la suite de sa désaffectation, d'être attribué au ministère de la Guerre qui y établirait une caserne. On n'a pas oublié les dégâts irréparables infligés par les militaires au Château des Papes d'Avignon, au cloître de la Trinité de Vendôme, à celui de Saint Jean-des-Vignes, etc.

***

Rome. — Mgr de Waal vient de remettre en lumière un antique sanctuaire existant au palais du Saint Office et qui, vers 1430, avait été restauré par un Belge, de Waya, originaire de Liège.

Ce vénérable édifice a été établi sur l'emplacement de l'antique église de San Salvatore in Curione, fondée par Charlemagne. Sur la porte d'entrée qui donne à l'intérieur du palais du St-Office, apparaissent les armes du Pape Nicolas V. La chapelle forme une vaste pièce oblongue et voûtée avec une gracieuse abside et des fenêtres en rosace d'apparence gothique. On y découvre les traces d'une décoration peinte en bon style de la Renaissance, qui sera rétablie dans son état primitif.

***

Algérie. — La découverte la plus importante de 1907 en Timgad fut celle d'un grand monastère à l'Ouest du Capitole, avec une église à trois nefs, longue de plus de 57 mètres, et de 22 mètres de largeur, terminée par une abside en hémicycle. On sait que précédemment, les fouilles ont déjà donné les vestiges de douze sanctuaires chrétiens.

Les nefs de cette vaste basilique non orientée, sont précédées d'un atrium, avec ses *catharas*. Des colonnes accouplées, dans le sens transversal divisaient les trois nefs et formaient 17 travées ; les bas-côtés avaient 15 m. de largeur. Un arc triomphal de 12^m25 d'ouverture ouvrait sur une abside profonde de 6^m,00 ; celle-ci contenait un sarcophage dans le sol, qui était établi sur des tombes chrétiennes.

C'étaient sans doute les oratoires à l'usage du nombreux clergé de l'établissement, ou des *consignatoria*, où les néophytes se rendaient après le baptême. Trois chapelles ont été découvertes parmi les habitations voisines. L'une s'ouvrait sur la basilique et a dû être une de ces *memoriae* qui étaient annexées aux grandes églises.

Une très grande église avait déjà été déblayée en 1894 à Timgad. Celle-là et celle-ci constituaient les deux cathédrales de cette ville, l'une catholique, l'autre donatiste.

***

Amerschwir. — On s'apprête à démolir l'église d'Amerschwir, une des petites villes les plus pittoresques du Haut-Rhin. Des protestations se sont élevées en Alsace contre ce projet néfaste. Voici ce que repondent les partisans de la démolition.

« Une église est, avant tout, un édifice où les fidèles se réunissent pour remplir leurs devoirs envers Dieu et soigner les intérêts de leurs âmes. Si l'église n'est pas assez vaste pour contenir les fidèles qui doivent s'y rendre, il faut l'agrandir ; or, tel est le cas pour l'église d'Ammerschwir, elle est réellement trop petite, et, étant donnée la situation, il n'y a pas d'autre moyen de l'augmenter qu'en enlevant la tour qui, d'ailleurs, n'a rien de remarquable, pour ajouter deux travées et reconstruire ensuite la tour *dans le même caractère*. Dans cet agrandissement, on aura soin de reconstruire, pierre par pierre, le charmant escalier du seizième siècle qui orne actuellement l'intérieur. L'église étant réellement trop petite pour suffire aux besoins spirituels des paroissiens, l'autorité ecclésiastique a dû intervenir et mettre les choses au point en rappelant aux archéologues à outrance, que les intérêts religieux d'une population ont le pas sur la question d'art et d'antiquité. Il ne s'agit pas ici de vandalisme, mais d'une nécessité qui s'impose. »

Cette nécessité s'impose-t-elle ? C'est ce que nie dans un article de l'*Express* de Mulhouse, un artiste alsacien, M. J.-J. Waltz ; il affirme que depuis cent années la population d'Amerschwir a diminué, que l'église actuelle n'est point trop petite, et il ajoute :

« Non, la vraie raison est ailleurs et nous insistons là-dessus, parce que la plupart des cas c'est cette même raison qui a été la cause de tous les actes de vandalisme que nous déplorons. La commune d'Amerschwir dispose de l'argent nécessaire pour démolir et reconstruire son église et c'est parce qu'une âme bien intentionnée a eu la malencontreuse idée de léguer une grosse somme pour agrandir et reconstruire une église que l'Alsace devra être frustrée d'un de ses plus beaux monuments. »

Voilà les deux thèses. Il y aurait peut-être moyen de les concilier, dit M. A. Hallais : que l'on respecte la vieille église et qu'on en construise une seconde toute neuve et beaucoup plus vaste sur un autre emplacement. Malheureusement cette solution n'a nulle chance d'être adoptée. En Alsace — comme ailleurs — on goûte le « vieux-neuf » (1).

***

Bruges. — Les plans des nouvelles annexes de *l'hôtel de Gruuthuse* ont été approuvés et, d'ici peu, on mettra la main à leur exécution.

1. D'après le *Journal des Débats*.

Il ne peut pas, à leur propos, être question de restauration. Le travail ne ressemble en rien au rétablissement d'un état ancien, il est même tout contraire.

Ce que l'on demandait, en effet, à l'architecte, c'était, non pas de rétablir dans l'état primitif un édifice dont on avait volontairement renversé, il y a trois ans, la plus grande partie, mais bien plutôt de donner à l'hôtel Gruuthuse un entourage approprié au milieu et aux besoins actuels.

Tandis que d'aucuns préconisaient le dégagement des bâtiments principaux de l'hôtel, afin de les laisser voir à tous et de partout, d'autres s'efforçaient d'empêcher un acte qui aurait modifié le caractère du vieux palais en le privant de son cadre nécessaire.

L'administration parut donner raison aux premiers en faisant démolir les bâtiments vers la rue de Gruuthuse... On creusa même un fossé avec un remblai, sur lequel un jour on plaça de petits canons... Cette idée grotesque suffit sans doute à perdre la cause des démolisseurs. Il fut décidé de reconstruire les bâtiments démolis. Mais il ne pouvait être question de les rebâtir avec l'aspect antérieur.

Les bâtiments anciens avaient été élevés primitivement à l'usage d'écuries ou d'autres anexes de ce genre ; les façades étaient, par conséquent, d'une simplicité excessive. Dans un premier projet, M. De la Ceuserie avait rappelé assez fidèlement l'état primitif ; le plan actuel, comporte des détails plus nombreux et plus soignés.

Quelques détails des constructions nouvelles sont traités avec une recherche particulière. Ils jetteront ainsi une note de pittoresque et d'intérêt spécial dans un ensemble pourvu de tant de simplicité.

A l'extérieur du porche d'entrée, on reconstruira les colonnes surmontées d'anges que montre la reproduction de Sanderus. De même, l'une des façades portera une frise, avec les chiffres et les emblèmes de la maison de Gruuthuse (1). Vers la rue de Gruuthuse, sera rétablie la petite porte de 1624, dont la démolition avait été regrettée.

* * *

Le vaste hôtel Arents vient d'être exproprié. L'intention de la Ville est d'élargir la rue de Groeninghe, qui borde cet hôtel.

Le panorama impressionnant dont jouit cette rue sera mis en vue en dégageant, du même coup, les monuments dont nous venons de parler. Un pont jeté sur la Minne mettra la rue de Groeninghe en communication avec le cul-de-sac du cimetière de Notre-Dame.

1. Cette frise a été retrouvée, il y a quelques années, à la façade d'une ancienne maison brugeoise.

* * *

La façade de l'église de Notre-Dame sera bientôt achevée et sera majestueuse et élégante. On ne construira pas de porche à l'entrée. Les fouilles ont finalement démontré que le porche le plus ancien était lui-même postérieur à la façade à laquelle il avait été accolé.

Il est question de démolir la dernière travée de l'extrême nef Nord.

Dans l'espoir de découvrir et de restaurer un petit coin de l'église Notre-Dame primitive, telle qu'elle a été avant ses agrandissements successifs, on parle de supprimer, après l'ouverture du portail à l'Ouest, l'entrée actuelle du côté Nord. Par contre, on rendrait à son ancien usage le grand porche au pied de la tour, aujourd'hui transformé en baptistère (1).

* * *

En même temps que la restauration de la façade principale de l'église Notre-Dame, on vient d'achever celle de la maison Cottem, annexe de la Poorterslogie.

En même temps qu'on modifiera les aménagements intérieurs, l'on dérochera la banale façade actuelle du Palais de justice pour la restaurer en reconstituant l'aspect monumental qu'elle offrait au XVIIe siècle ; vers la rue Haute, on a ajouté aux bâtiments postérieurs une aile qui empruntera le style médiéval (XIVe siècle) dont se réclame la série monumentale des pittoresques pignons du Franc.

* * *

France. — Il vient de paraître un volume nouveau de l'ouvrage qui constituera « l'Inventaire des richesses de France ». C'est, après une très longue interruption, une sorte de renaissance d'une publication très précieuse et trop ignorée. On se souvient que c'est au marquis de Chennevières que l'on doit cette heureuse initiative. Malheureusement l'Inventaire était long et coûteux à établir : sans avoir été jamais abandonné, il semblait végéter. Le voici qui reparaît, et cette nouvelle sera partout bien accueillie dans le monde des savants et des amateurs.

Œuvres nouvelles.

Eglise du Collège Saint-Michel à Bruxelles. — L'édifice construit suivant les plans de l'architecte J. Prémont est en style roman du Rhin; sa

1. D'après le *Bulletin des Métiers d'art*

profondeur est de 62 mètres, sa largeur de 25 mètres ; les clefs de voûte sont à 21 mètres au-dessus du pavement. Elle offre une contr'abside et des entrées latérales.

Nous avons lu avec étonnement dans la *Chronique des travaux publics*, un article signé d'un architecte distingué dans lequel on parle avec mépris de la renaissance du style traditionnel gothique flamand en Belgique comme étant une reprise servile des formes surannées, et dans lequel on loue, avec une belle inconséquence, l'adoption en plein Brabant, du style allemand d'une époque plus reculée, et, ce qui plus est, des dispositifs tels que l'abside occidentale, que l'archéologie a peine à expliquer dans les édifices anciens, et dont on ne comprend réellement par l'opportunité dans une église moderne.

Ajoutons quelques détails techniques.

La façade principale flanquée de tourelles avec coupole sera exécutée en pierre bleue d'Ecaussines et en gré rose de la Gileppe, tandis que les façades latérales pour mieux faire liaison avec les bâtiments existants, seront en briques de Boom mêlées de petit granit et de gré rose. L'église sera à trois nefs avec tribunes au-dessus des bas-côtés pour les élèves et pour les professeurs. Il n'y aura pas d'entrée centrale ; on aura accès à l'église par deux petites portes placées à l'extrémité de la façade. A signaler les huit confessionnaux en pierre d'Euville à construire dans l'épaisseur des murs des bas-côtés et surmontés des stations du chemin de la croix ; les plinthes ainsi que les socles avec griffes sculptées des piliers et colonnes seront en marbre de Larris ; les colonnes monolithes de la grand nef en marbre de Labrador bleuâtre et les pavements intérieurs en pierre d'Euville.

* * *

Deux legs importants viennent d'être faits au musée de Cluny : l'un par M. Balet, consistant en une série de faïences italiennes du XIVe siècle ; l'autre par M. de Forey, comprenant un lot de figurines en ivoire représentant la Vierge, et des ouvrages en bronze du XIIIe siècle.

M. Haraucourt, conservateur du musée, a, d'autre part, acquis récemment, une figure du Christ mort et couronné d'épines, œuvre de l'école de sculpture toulousaine du XVe siècle ; un beau panneau de porte sculpté du XVIe siècle offrant un portrait d'homme ; un rouet portatif en bronze ajouré du XVIIIe siècle ; un col Louis XIII en dentelle de Flandre et toile de Hollande.

Fouilles et découvertes.

Rome.— Dans le *Nuevo Bollettino di Archiologia Christiana*, le professeur Marucchi rappelle qu'un Belge fut le premier à reconnaître les traces de l'antique basilique de St-Sylvestre au cimetière de Priscille, en l'année 1590 ; c'était, comme on sait, un jeune archéologue flamand du nom de Philippe de Winghe.

Faisant rapport sur les derniers travaux exécutés dans ce cimetière, M. Marucchi tend à établir toujours davantage que le cimetière de Priscille est bien le fameux cimetière où S. Pierre exerça son apostolat et administra le baptême, contrairement à l'opinion qui l'indentifiait avec le cimetière de la voie Nomentane.

Un des arguments dérive de l'examen du fameux papyrus de Monza dans lequel un certain pèlerin du nom de Jean décrit les reliques rapportées par lui de Rome et qui porte pour titre général « *Notula de olea* (sic) *sanctorum martyrum*, etc. » c'est-à-dire : liste des huiles empruntées aux lampes qui brûlent devant les tombeaux des SS. martyrs ; puis, après une longue liste de reliques, arrive la mention : *oleo de sede ubi prius sedit scs Petrus* suivie d'une liste de reliques prises aux tombeaux des martyrs qui se trouvent précisément enterrés au cimetière de Priscille.

Jusque maintenant cet *oleum de sede* avait été pris pour une relique spéciale concernant la chaire de S. Pierre, mais M. Marucchi établit que c'est un simple sous-titre pour indiquer le cimetière de Priscille, où de fait reposaient les corps des martyrs dont la liste suit, et qui était alors connu sous le nom de *sedes ubi primum sedit S. Petrus*, et ainsi il établit l'identification du cimetière de Priscille avec le siège primitif de l'apostolat de S. Pierre.

Cependant, Mgr de Waal, dans un article intitulé *Ubi Petrus baptizabat*, qu'il publie dans le *Römische Quartalschrift*, 1ère livraison de cette année, p. 42, après avoir examiné les divers arguments que font valoir les partisans de l'hypothèse du professeur Marucchi, conclut en disant qu'il faut attendre le résultat des futures fouilles avant de prononcer un jugement définitif.

Imprimé par Desclée, De Brouwer & Cie, LILLE-PARIS-BRUGES-BRUXELLES-ROME.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

51me Année. — 5me Série.

Tome IV (LVIIIe de la collection).

6me livr. — Novembre 1908.

Le culte de Saint-Denis et de ses compagnons.

I

LES STATIONS DE ST-DENIS A PARIS.

PLUS on étudie les vies des saints et l'histoire de l'Église, plus on acquiert la conviction que Rome, ornée de ses apôtres, a été en toutes choses, la ville type de toutes les créations, la règle des usages qu'on s'efforçait d'implanter dans tous les diocèses, le modèle de l'idéal qu'on cherchait à atteindre, dans le développement du culte, la matrice de l'uniformité qui est la marque des fondations chrétiennes. Cette union étroite des membres et de la tête dans l'institution de l'Église est extrêmement précieuse pour les interprètes, elle leur sert de fanal au milieu de l'obscurité qui règne autour de certains problèmes ardus, relatifs à ses commencements.

Avant de passer en revue les différentes phases du culte rendu à saint Denis de Paris, nous allons voir qu'il n'est pas superflu de nous rappeler ce que les Papes et les fidèles ont fait à Rome pour le culte de saint Pierre. Il est avéré qu'on a cherché à déterminer la voie par laquelle il est arrivé dans la grande cité, la maison où il a reçu l'hospitalité chez le sénateur Pudens, le carrefour où il s'est séparé de saint Paul pour suivre ses bourreaux, la prison où il fut renfermé, le théâtre de son supplice (1), enfin le lieu où son corps fut déposé pour recevoir la sépulture dans les terrains du Vatican. Chacun de ces endroits fut signalé à la piété par l'érection d'une chapelle ou d'une basilique où le Saint Sacrifice de la Croix n'a pas cessé d'être célébré depuis de longs siècles. Les enseignements géné-

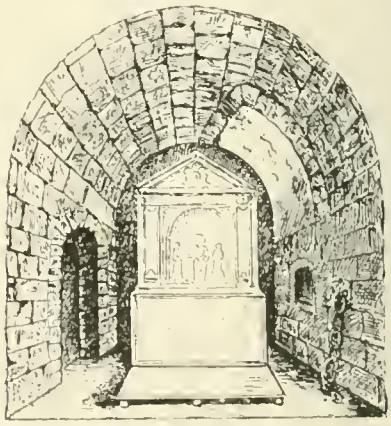
1. Le peuple voulait que le supplice eût eu lieu sur le Mont Janicule et y vénérait une excavation où la croix de S. P. aurait été enfoncée. C'est une pure légende. Il est bien plus certain que saint Pierre, mourut dans les jardins de Néron, sur l'emplacement de la basilique de Saint-Pierre.

raux qui découlent de là sont les suivants : Les suppliciés sont ordinairement exécutés en dehors de l'enceinte des villes, de préférence sur une hauteur pour servir de spectacle, et, quand la sépulture d'un martyr a été fixée quelque part, elle devient un fait immuable comme le tombeau de saint Pierre au Vatican. De plus, le respect de toutes les traces du passage des martyrs et des apôtres sur la terre sera désormais un devoir sacré, et, dans tous les diocèses, les fidèles s'empresseront de baiser la trace des pas des pontifes qui leur ont apporté la Foi.

Les Parisiens sous ce rapport ont multiplié les manifestations les plus touchantes de reconnaissance ; leurs fondations à la mémoire de saint Denis valent celles des Romains à la gloire de saint Pierre et de saint Paul. En les comptant, on arrive au chiffre de huit sanctuaires, cependant les auteurs ne parlent que des sept stations de saint Denis. Les pèlerins qui se rendaient à son tombeau pour implorer son assistance, cherchaient la trace de ses pas dans la direction suivante. Partant de ce principe que l'apôtre était entré à Lutèce par la porte du Midi, puisqu'il venait de Rome, les dévots de son culte faisaient une première station à Notre-Dame des Champs, rue d'Enfer, où, disaient-ils, l'apôtre avait appris aux chrétiens à honorer la Vierge dans une excavation. De là ils descendaient la rue Saint-Jacques qui est sur le tracé de la voie romaine, à Saint-Etienne-des-Grez, à l'angle de la rue Cujas, où ils honoraient le premier martyr en pensant au supplice égal de saint Denis ; plus bas ils entraient dans l'église Saint Benoît qui a été détruite par le percement de la rue des Ecoles. La légende disait que l'apôtre y avait invoqué la Trinité pour la première fois. Comme l'église était dédiée, avant le XIIe siècle, aux deux martyrs saint Serge et saint Bach, il est plus probable que la première pensée du fondateur a été de rappeler que le Christianisme fut fondé par le sang.

En continuant sa route vers le nord, le pèlerin traversait l île de la Cité, le berceau de Lutèce où de nombreux sanctuaires sollicitaient sa visite, mais ses regards ne cherchaient que le souvenir de saint Denis, et, là encore, il rencontrait, *derrière le chevet de Notre-Dame*, la chapelle de Saint-Denis du *Pas*, contraction du mot passion, puisque la légende voulait que l'apôtre eût souffert en cet endroit les premières tortures (1).

La Ve station s'accomplissait à Saint-Denis de la *Chartre* (de Carcere), non loin du Pas, sur le parcours que nous avons quitté. Cette chapelle érigée au centre de la cité, était ouverte sur la rue la plus fréquentée de Paris.



Crypte de Saint-Denis de la Chartre.
État au moment de sa destruction en 1810.

Elle fut érigée pour rappeler que le martyr avait été détenu en prison, comme saint Pierre, avant d'être conduit au supplice. Le fait était probable et, pour bien le graver dans l'esprit du peuple qui ne se contente pas d'une enseigne, on avait pra-

1 Le plan de l'église Saint-Denis du Pas était un rectangle simple, placé entre le cloître N. D. et l'archevêché, presque sur l'axe de la cathédrale.

tiqué sous le chœur de l'église une crypte en forme de cachot, éclairée obliquement par le haut, et on n'avait pas oublié d'accrocher une chaîne au mur pour mieux émouvoir les visiteurs. Un autel orné d'un retable permettait de célébrer la messe pour les plus dévots pèlerins (1).

La VIe station était fixée à Montmartre, dans le sanctuaire qu'on appelait la *chapelle du martyre*, édifice qui devint bien modeste au XVIe siècle par suite des guerres continuelles. Elle devait succéder à un monument très somptueux dont l'existence paraît attestée par les belles épaves qu'on a remployées dans l'église de Saint-Pierre de Montmartre. Tous les archéologues connaissent les trois chapiteaux de marbre blanc de style corinthien et marqués d'une croix qu'on a découverts dans la structure de cet édifice, mêlés à des matériaux de temples païens ; ils accusent les efforts qu'on a faits aux temps mérovingiens pour orner la colline d'un temple chrétien qui ne fût pas au-dessous du mérite de la basilique élevée à *Catolacus* sur le tombeau de saint Denis par le roi Dagobert. La piété se développa rapidement autour du nouvel édifice, sur cette terre qu'on regardait comme sanctifiée par le sang des trois martyrs, et les familles chrétiennes s'empressèrent d'ouvrir un cimetière pour y porter leurs défunts dont les tombes se sont produites au jour, en 1876, quand on posa les fondements de la basilique du Sacré-Cœur (2). Les archéologues qui ont vu les sarcophages en question les ont examinés attentivement, ils déclarent que leurs ornements étaient bien conformes à ceux qu'on a relevés sur les tombeaux des temps mérovingiens. Leur opinion a été confirmée par la présence de boucles, d'agrafes et de bijoux d'un art bien ca actérisé dont les produits cessent chez nous après le VIe et le VIIe siècles (1).

Combien de temps dura la basilique mérovingienne ? Il est difficile de le dire. On sait seulement que sa place était marquée par une chapelle dite du *Saint-Martyre* qui subsistait à la fin du XIe siècle, car elle passa alors, par donation, sous la sujétion de l'abbaye de Saint-Martin-des-Champs (2).

La piété redoubla au XVIIe siècle lorsqu'on eut découvert dans les entrailles de la colline une preuve plus saisissante de l'exercice du culte chrétien sous les empereurs romains, c'est-à-dire une grotte de même genre que les catacombes romaines.

La description qu'on en fit aussitôt après la découverte nous présente un autel de pierre non taillée, extrait du plâtre voisin, marqué de quelques croix ; sur la paroi de la grotte, la figure d'une croix gravée dans le plâtre, longue de six pouces, semblable aux croix grecques ; autour, une ou deux petites croix, un peu plus loin, des fragments de mots en lettres capitales comme MAR...CLEMIN (3) DIO, çà et là, quelques lettres isolées, gravées sans doute par des pèlerins, le tout dans une sorte de cave taillée dans le flanc de la colline. Voilà bien l'appareil de la pauvreté qui convenait aux premiers apôtres obligés de célébrer les saints mystères en cachette. Rien d'étonnant qu'on ait considéré ce réduit

1. Voir le plan des deux églises de Saint-Denis dans la *Statistique monumentale de Paris*, d'Albert Lenoir, pl. 11. Tome 1. Voir aussi un dessin dans l'*Histoire de Saint-Martin-des-Champs*, de dom Marrier, 319.

2. Rapport de M. Rohault de Fleury (*Bulletin d'histoire et d'archéologie du diocèse de Paris*, 1883, pp. 61-72.)

1. Em. Jonquet, *Montmartre autrefois et aujourd'hui*. Paris, 1890. 1 vol. in-8°, pp. 228-230.

2. Dom Marrier, *Historia Sancti Martini de Campis*, 319.

3. Ce fragment peut être un nom de pèlerin, tout aussi bien que le nom du pape Clément. L'estampe qui représente le souterrain se trouve à la Bibliothèque Nationale, *Histoire de France par estampes*, XV, 1611.

comme l'asile choisi par saint Denis pour réunir quelques chrétiens, puisque, dans beaucoup de diocèses, le nom des premiers apôtres est toujours attaché à quelque carrière du même genre [1].

Ici, le temps et les transformations du sol avaient fait de la grotte une sorte de crypte à laquelle on parvenait par un escalier de quarante degrés, mais au VIe siècle les accès devaient être tout différents et se présenter sous forme de galeries horizontales comme dans les carrières de calcaire.

Je ne sais quelles réflexions suscita cette découverte parmi les témoins. Pour moi, elle suggère la pensée que cette superposition n'a pas été fortuite, et que les constructeurs de la chapelle dite du *Martyre* ont voulu, avant tout, attirer les regards et l'attention sur les humbles débuts du culte dans cette pauvre carrière, où l'apôtre Denis avait sans doute célébré la messe, et perpétuer le souvenir de la vénération que ce réduit inspirait ; de même que les chrétiens de Rome se sont empressés, après l'édit de Constantin, d'élever des basiliques au-dessus ou à proximité des catacombes funéraires où dormaient les martyrs. L'existence de la chapelle dite du *Martyre*, sur la butte de Montmartre, n'est donc pas une démonstration suffisante à employer pour ceux qui placent le lieu du martyre de saint Denis en cet endroit, elle serait mieux nommée la *chapelle des Martyrs* pour indiquer aux pieux pèlerins qu'elle a pour but de conserver la mémoire de leur passage et de leur séjour sur la butte. Cependant, je dois dire qu'elle n'exclut pas la possibilité du martyre de saint Denis sur la colline, mais il est probable que l'événement tragique eut lieu sur un autre point [1]

J'insiste sur les caractères de haute antiquité qui distinguent la grotte découverte en 1611 parce qu'ils me semblent incontestables. Dans le quartier de Notre-Dame des Champs et au Luxembourg, où la légende place la première station de saint Denis, se trouvent également des carrières très importantes qui ont fourni des matériaux de construction, depuis l'occupation romaine, aux Parisiens. Qui nous dit que leur accès n'était pas ouvert à ceux qui avaient besoin de se cacher comme les proscrits chrétiens ? et que certaines galeries abandonnées ne pouvaient pas servir de refuges comme à Rome ? On a toujours cru à l'existence d'un souterrain vénérable, car on a eu soin de ménager une crypte commémorative sous l'église de Notre-Dame des Champs [2].

Dans tous les cas, le quartier offrait encore une autre ressource à l'apôtre de Paris, il renfermait un cimetière antique et païen dont les sarcophages se sont révélés aux archéologues toutes les fois qu'on y a pratiqué des tranchées. On comprend alors que saint Denis se soit arrêté là ; c'est parce qu'il y trouvait une certaine sécurité en fondant une corporation funéraire, seule association permise aux Chrétiens par la loi romaine.

On a beaucoup discuté sur la question de savoir si le martyre de saint Denis et de ses compagnons avait eu lieu sur la colline de Montmartre ou bien à Saint-Denis

1. Le procès-verbal de la découverte de 1611 est publié dans les *Antiquités de la ville de Paris*, de Malingre, in-f°, 1640; dans du Breuil, *Théâtre des Antiquités de Paris*, p. 866.

1. Cette VIe station me paraît être celle qui repose sur des faits sérieux.

2. Sauval, dans ses *Antiquites de Paris*, enseigne que saint Denis aurait été surpris à N.-D. des Champs, ou bien à Saint-Barthélemy dans une chapelle dédiée à N.-D. des *Voûtes*. C'est toujours par une crypte qu'on marque son passage.

même, au lieu où il fut enterré [1]. A priori, si nous considérons seulement les usages, nous devons croire, par assimilation avec ce qui se pratiquait à Jérusalem, et à Rome, que les suppliciés furent conduits sur un lieu élevé, comme *Montmartre*, pour que l'exécution fût un spectacle offert à la foule et servît d'exemple à ceux qui voudraient suivre la religion nouvelle. Là s'élevaient au moins deux temples, qui, dit on, étaient consacrés aux dieux Mars et Mercure, deux divinités auxquelles les païens désiraient plaire. On a cru qu'il leur serait agréable de recevoir l'offrande de trois victimes qui étaient ennemies de leur culte, et on les a immolées à leurs pieds.

D'ailleurs, la tradition est là aussi pour nous enseigner que les générations du Moyen-âge ont cru que Montmartre avait été le théâtre du martyre de saint Denis, elles ont perpétué cette croyance en appliquant à la montagne du sacrifice le nom de *Mons martyrum*, qui a donné en français *Montmartre*.

La chancellerie royale se sert de cette expression, au VIIe siècle, et ajoute que c'est le lieu où se passa l'agonie de l'apôtre des Parisiens [2].

Je sais bien que les noms s'altèrent en passant par la bouche du peuple, que *mons Martis* est bien voisin de *mons martyrum* et qu'après avoir dit mont de Mars, on a pu ensuite dire, par déviation, *Montmartre*, sur la foi d'un écrivain un peu influent, mais cette forme de *mons martyrum* paraît ancienne. Elle est d'ailleurs conforme à la vénération dont on a toujours entouré cette colline. Pourquoi tant de sanctuaires ont ils été élevés sur son sommet et sur ses flancs ?

Certains auteurs vont jusqu'à enseigner qu'il y avait deux chapelles érigées sous le vocable de Saint Denis [1]. Ce serait beaucoup si on avait voulu rappeler la mémoire de son apostolat et de son séjour en cet endroit. Il est plus juste de penser que cette multiplication de fondations pieuses n'a été que le fruit de la ferveur inspirée par une série ininterrompue de miracles obtenus sur le lieu du martyre. Par une fécondité étrange et digne de remarque, cette colline de Montmartre, aujourd'hui si aride par suite des exploitations de plâtre qui ont dérangé toutes les sources, possédait plusieurs fontaines abondantes qui entretenaient un certaine verdure.

L'une d'elles devait inévitablement être consacrée au martyr : c'est une règle. Il n'y a pas de culte possible sans une source merveilleuse, chaque saint doit avoir la sienne pour transmettre les effets de sa puissance à ceux qui l'invoquent. A Montmartre, saint Denis eut aussi sa source à laquelle les pèlerins vinrent puiser pendant des siècles, persuadés que le martyr y avait lavé sa tête avant de l'emporter à travers la plaine de Saint-Denis. Ces croyances sont très touchantes, elles montrent que partout le cœur humain éprouve le même besoin d'entrer en communication directe avec les forces surnaturelles.

Tous les auteurs n'ont pas été impressionnés de la même façon par cette crypte d'une apparence pourtant bien archaïque; il est vrai qu'ils ne font pas autorité en archéologie [2]. L'abbé Lebœuf s'est refusé

1. M. Le Blant, dont la compétence en archéologie religieuse est si connue, est partisan du martyre à Montmartre.

2. Dagobert l'emploie au VIe siècle dans un de ses diplômes « montem marterum præterierit ». Si l'acte est suspect d'altération, il est croyable qu'il fut fait avec de vieux textes. Quand d'autres se servent plus tard du terme de *mons martis*, c'est pour faire de l'érudition et montrer qu'ils connaissent l'origine de cette butte. (Pardessus, *Diplomata et chartae*. Vol. II, pp. 13 et 14).

1. Dubois, *Historia ecclesiae Parisiensis*, 1, 18.

2. *Histoire du diocèse de Paris*, t. III, p. 115 et suiv.

à y voir une catacombe, comme si un prêtre des temps carolingiens avait pu imaginer un sanctuaire souterrain. Son opinion a entraîné celle de Julien Havet qui voit dans la vie de sainte Geneviève la preuve que le martyre de saint Denis eut lieu à Catolacus [1]. Suivant le jugement de ce dernier, la tradition relative à Montmartre ne remonterait pas au delà du IXe siècle, elle est indiquée pour la première fois, par une allusion, dans la *Passio sanctorum Dionisii, Rustici et Eleutherii* [2], et expressément formulée dans les *Areopagitica* de l'abbé Hilduin, c. 36.

Pour leur répondre, l'archéologie nous vient ici heureusement en aide, à défaut de textes, et nous montre dans l'église de Saint-Pierre de M. de nombreux vestiges chrétiens d'une époque antérieure à Charlemagne, attestant que, sous le règne de Dagobert, ou sous celui de ses enfants, la colline des martyrs a vu s'élever un temple somptueux qui devait égaler en splendeur celui de *Catolacus*.

II

STATION DE SAINT-DENIS DE L'ESTRÉE.

IEN des problèmes ont surgi autour du nom de saint Denis : on n'a pas seulement tenté d'enlever à Montmartre la gloire d'avoir été le théâtre de son martyre, on a même refusé au siège de l'abbaye de Saint-Denis le privilège d'avoir toujours possédé le corps de son patron. pour l'attribuer à une seconde église dédiée aussi à saint Denis dont nous allons parler.

La passion et le culte de saint Denis offrent tant de circonstances extraordinaires, souvent difficiles à interpréter, qu'il ne faut pas être surpris de ces divergences d'opinion [1].

Il convient d'abord de rappeler qu'au moment où saint Denis exerçait son apostolat chez les Parisiens, il existait au nord de Lutèce une localité, d'origine gauloise sans doute, qu'on appelait *Catolacus*, vers laquelle, dit la légende, le martyr se serait dirigé en portant sa tête. Ce trait n'est qu'une fable populaire, mais il a une signification dont il faut tenir compte et que nous chercherons à interpréter.

Saint Denis a partagé le sort de la plupart de ses frères dans l'apostolat, il n'a pas eu l'avantage de reposer dans l'intérieur de la capitale du peuple qu'il était venu évangéliser. Proscrits, comme ceux de saint Trophime d'Arles, de saint Sernin de Toulouse, de saint Seurin de Bordeaux, de saint Eutrope de Saintes, de saint Eucher de Trèves, ses restes furent enfouis dans la banlieue de Paris, dans une bourgade qui a fini par perdre son nom gaulois pour prendre le sien.

On est assez surpris que son corps n'ait pas été inhumé sur le lieu même où il paraît avoir été immolé avec ses compagnons, puisque la colline de Montmartre se trouvait en dehors de l'enceinte. Il n'y a pas moins de six kilomètres entre le théâtre du martyre et l'endroit qu'on présente comme le dépôt de sa sépulture ; on est allé cependant jusqu'à Catolacus, par ce motif sans doute qu'il n'existait pas de nécropole au nord de Paris. Les quartiers de Lutèce où les fouilles ont révélé le plus de tombeaux sont, en effet, autour de la

1. *Œuvres*, p. 1, 213.
2. *Monumenta Germ. hist. Auct. antiquissimi*, t. IV, 2me partie, p. 100.
Migne, *Patrologia latina*, t. 106, p. 50. — Voir aussi Surius, 9 octobre, t. V, p. 740.

1. Lecointe, Launoy, Hadrien de Valois ont rompu des lances sur cette question de la sépulture de saint Denis. Voir dans la *Chronique de Frédégaire*, les notes ad cap. 79.

montagne de Sainte-Geneviève sur la rive gauche de la Seine.

En se dirigeant vers *Catolacus*, les pieux chrétiens qui emportaient les corps des martyrs de Montmartre évitaient de traverser Paris et, de plus, ils étaient sûrs de trouver une nécropole païenne sur l'emplacement même qui fut occupé plus tard par l'abbaye. Dans ses notes relatives aux fouilles opérées en 1806, à l'occasion des restaurations entreprises, le baron de Guilhermy cite des fragments de marbre blanc qui provenaient assurément de sarcophages pareils à ceux qu'on a retirés des Aliscamps d'Arles, ils représentaient en ronde bosse des chevaux et des personnages renversés comme dans les scènes de combat, sur un autre fragment on voyait un guerrier coiffé d'un casque et portant un bouclier. Les mêmes fouilles ont donné une corne de bélier en pierre, des styles et des vases lacrymatoires (1) : ces résultats sont ceux qu'on recueille autour des tombeaux des premiers apôtres de nos diocèses.

Un ouvrage tout récent et très bien présenté sur les fouilles pratiquées sous l'église des *Trois Patrons*, nous apprend que le terrain situé au Nord de l'abbatiale était rempli d'inhumations très profondes pratiquées dans des sarcophages de plâtre dont les débris ont été recueillis au musée de Saint-Denis. Les dessins qui en décorent les parois, à la tête et aux pieds, sont généralement des croix inscrites dans des cercles, des roses des vents, des grands cercles accompagnés de quatre petits, des rondelles, des croix pattées, ornements qui sont bien conformes au goût de l'époque mérovingienne (2). Le mobilier qui s'est rencontré dans plusieurs tombes est venu confirmer l'opinion que la fabrication de ces cercueils peut se limiter entre le Ve et le VIIIe siècle.

Autour de l'église Saint-Marcel située à l'opposé de la ville, on a déterré des sarcophages de même nature, ornés de la même façon. Des tombeaux monolithes sont également sortis de terre autour de Saint-Denis de l'Estrée : il faut donc croire, après ces constatations, que la population de *Catolacus* était assez dense dès le VIe siècle.

Les chrétiens n'y étaient pas rares à la fin de la période gallo-romaine, car il est avéré qu'on y construisit pour eux un édifice qui portait le signe de la croix sur des *antefixes* fabriquées en terre cuite (1). On a eu la bonne fortune de retrouver l'un de ces accessoires significatifs dans le cours des fouilles voisines de l'église des Trois Patrons et de la basilique.

La contradiction qui paraît résulter de cette double fondation de *Saint-Denis de l'Estrée et de Saint-Denis l'Abbaye* sur un seul territoire n'est qu'un trompe-l'œil, elle se résout facilement quand on se souvient de ce qui s'est pratiqué ailleurs, à Autun, par exemple, et aux Aliscamps d'Arles. Les cimetières des vieilles cités gallo-romaines étaient d'une grande superficie et servaient d'emplacement pour l'érection d'une quantité d'églises. Le polyandre de *Saint-Pierre de l'Estrier* d'Autun comprenait *trois cimetières, trois abbayes et plusieurs oratoires.* On peut bien croire aussi que le terrain de Saint-Denis de l'Estrée était dans le périmètre assigné à l'abbaye, dans le principe (la distance qui les sépare n'est pas grande), et que la première était destinée à suppléer à l'insuffisance de la seconde.

1. *Recueil de notes manuscrites*, t. I, p. 167. Bibl. nationale nouv. acq. fr. 6121.

2. *L'église des Trois Patrons à Saint-Denis en France.* Fouilles et découvertes. Publication de la Commission du Musée, 1906. 1 vol. in-4o avec planches.

1. Voir la reproduction dans l'ouvrage indiqué ci-dessus, en tête.

Ensuite, il n'est pas prouvé que l'église Saint-Denis de l'Estrée fut fondée sous cette invocation au début et qu'elle avait droit de priorité sur l'autre. Mais, quand bien même il serait établi que son nom n'a jamais varié, on pourrait répondre que la répétition des mêmes invocations ne gênait pas les Anciens ; au contraire, ils aimaient à proclamer leur vénération en multipliant les fondations sous le même titre. Dans la liste des églises de Paris on relève bien des noms deux fois répétés pour le même personnage, comme *Saint-Etienne* du Mont et *Saint-Etienne* des Gréz, *Saint-Jean* le Rond et *Saint-Jean* en Grève.

Saint-Denis de l'Estrée étant placée sur la grande route avait l'avantage de rappeler au passant, comme une enseigne, que les reliques du patron de Paris n'étaient pas éloignées et qu'en se détournant un peu, il pouvait aller les vénérer à l'Abbaye. Cette double fondation a divisé les critiques en deux camps. Les uns, comme le moine anonyme de Saint Denis et Doublet, s'appuyant sur une fête qui consacre une translation de reliques, le 22 avril, ont dit que les martyrs étaient venus de *l'Estrée* à *l'Abbaye*, et les autres ont répondu avec Mabillon et l'abbé Lebœuf, que les déplacements de ce genre étaient contraires aux mœurs de l'église primitive, et qu'il valait mieux admettre la provenance de l'Abbaye. Le jour de l'installation des reliques sous Dagobert, on a bien pu, en effet, si l'église de l'Estrée existait déja, y porter en grande pompe quelques parcelles de reliques, et, dans ce cas, on aurait l'origine expliquée du dépôt dont la présence fut constatée, en 1577, à l'Estrée. En pratiquant des fouilles, à cette date, le prieur trouva trois petits sarcophages d'un pied de long, sur lesquels il releva des croix et l'inscription suivante : *reliquiae de vestimentis et pulvere SS. Martyrum Dionisii, Rustici et Eleutherii* (1).

Evidemment ces trois monuments ne peuvent être les véritables sarcophages des martyrs parisiens, ils sont trop au dessous de tout ce qu'on a fait dans chaque diocèse pour préserver les restes des premiers apôtres. On employait plutôt des auges pesantes et très longues, et l'épitaphe se réduisait à un nom comme *Eutropius*, *Valerianus*, *Eucharius*, etc. Les apparences sont donc favorables à la thèse de Lebœuf. La conviction serait complète si ce critique avait pu ajouter la description des grands sarcophages déposés sous le maître-autel de la grande église abbatiale. Leur comparaison avec les petits reliquaires de l'Estrée aurait mieux fait ressortir la subordination de l'une à l'autre.

Quintien, évêque de Rodez, ayant agrandi la basilique du bienheureux Amand, l'un de ses prédécesseurs, crut bien faire en transportant le corps du patron dans le nouvel édifice, mais cette entreprise déplut au saint qui lui apparut en songe pour lui dire : « parce que tu as déplacé mes os qui reposaient en paix, moi, je t'éloignerai de cette ville » (2).

Dom Mabillon et l'abbé Lebœuf étaient dans la vérité quand ils défendaient la tradition romaine et invoquaient les règles qui présidaient aux translations. On croyait fermement au Moyen-âge que les saints eux-mêmes avaient horreur du changement, et que le lieu de leur sépulture une fois établi, ne devait plus subir de déplacements. Il y a une foule de légendes sur ce

1. Lebœuf, *Histoire du diocèse de Paris*, pp. 492-514.

2. « Quia ausu temerario artus in pace quiescentes visus es amovisse, ecce ego removebo te ab hac urbe ». (*Vitæ patrum*, I.)

sujet qui témoignent de l'universalité de la croyance. Les uns racontent que les paroissiens de telle localité ont voulu s'approprier les reliques d'une église voisine, qu'ils ont emporté jusqu'à trois fois le sarcophage et que trois fois le défunt est retourné à son siège primitif pendant la nuit. D'autres rapportent que le jour où on a voulu toucher au tombeau pour l'emporter, les ravisseurs l'ont trouvé si lourd que plusieurs paires de bœufs ont dû être attelés sans l'ébranler. Quand il s'agissait d'un édifice dont on voulait assurer le respect et la conservation, comme celui de Saint-Denis, on répétait de génération en génération qu'il avait été béni par le Christ en personne (1).

Une seule objection m'embarrasse, c'est celle qui résulte de la narration des premiers soins donnés à la sépulture des martyrs aussitôt après leur mort ; la pieuse femme qui avait dérobé les corps aux bourreaux les aurait ensevelis dans une pièce de terre labourée qu'un cultivateur devait ensemencer (2). Ce champ, dit l'auteur, était à la distance marquée par la 6e borne milliaire. En pareil cas, c'est une dame gallo-romaine qui s'empare des martyrs et les cache dans un endroit secret des jardins de sa villa, comme dans l'histoire de saint Andeol (3). Ici, je ne vois pas pourquoi la pieuse femme est allée dans un champ qui ne lui appartenait pas pour cacher ses trésors, au lieu de les porter dans le cimetière commun. Les fouilles de Viollet le-Duc dans le sous sol de la basilique abbatiale ont amené au jour des débris de poteries et de tuiles romaines qui accuseraient plutôt l'existence d'un cimetière ou d'un groupe d'habitations autour de la sépulture de saint Denis. Mais je n'insiste pas et je reconnais que les martyrs parisiens ont pu être inhumés comme saint Symphorien *extra campum publicum*, pour un motif que nous ne connaîtrons jamais (1). Les historiens racontent encore que Dagobert, apprenant l'importance des services rendus par le martyr Denis et les miracles qu'il avait opérés, fit transférer son corps et ceux de ses compagnons dans une nouvelle église qu'il bâtit et où il établit le même usage de psalmodier que celui qu'on pratiquait à Saint-Maurice d'Agaune (2). Ces détails semblent pourtant impliquer un déplacement de sarcophage ou de reliques, mais Mabillon sans se laisser intimider, leur oppose des textes plus anciens qui semblent mieux informés, notamment une vie de saint Denis, qu'on croit être du poète évêque Fortunat ou de l'un de ses contemporains. Que raconte-t-elle ? qu'une matrone très au courant des traditions historiques du diocèse de Paris, voyant que la période aiguë des persécutions touchait à sa fin, rechercha le lieu où étaient déposées les reliques des grands martyrs, et, dès qu'elle l'eut trouvé, fit construire au-dessus un mausolée très apparent (3). Nous sommes là au temps de Constantin, au IVe siècle. Que se passa-t-il au Ve siècle ? Le même auteur va nous le dire. « Ce fut là le point de départ de la basilique magnifique que les chrétiens élevèrent ensuite au-dessus

1. Felibien, *Hist. de l'abb. royale de Saint-Denis en France*, pièces justif., p. CLXVI.

2. Furtumque laudabile in sexto ab urbe memorata lapide, id est in arata terra quam seminibus preparaverat industria colentis, abscondivit. » (*Vita sancti Dionisii.*)

3. Léon Maitre, *Les premiers mon. de la Gaule chrétienne*, IIIe liv., 142.

1. *Ibidem*, 1ere livraison, p 71.

2. *De gestis Dagoberti* On ne parle pas de l'introduction de religieux parce qu'il en existait déjà. C'est un fait qui résulte du contexte.

3. « Locum tantorum martyrum ossa servantem qua oportuit sollicitudine requisivit, atque inventum eminentis mausolei constructione signavit. »

(*Acta sanct.*, mensis octob. IV, p. 925.)

des tombeaux des martyrs et de l'accroissement de leur culte [1]. » Il n'y a pas là d'emphase. La vie de sainte Geneviève parle des démarches réitérées qu'elle fit près des prêtres du diocèse pour les exciter à construire, et des prodiges qu'elle accomplit pour encourager les ouvriers.

Les autres textes ne font pas la moindre allusion à une translation ; au contraire, ils parlent toujours d'une situation qui est fixée depuis longtemps. Frédégaire et saint Ouen vantent le zèle de Dagobert pour la décoration de la sépulture des martyrs parisiens et Clovis II lui-même, rappelant que ses parents reposent près d'eux, ajoute « que *depuis longtemps*, *per multa tempora*, le Christ daigne opérer des miracles insignes par leur intercession [2]. »

Tous ces témoignages de vénération accumulés sur le même point, et cette série de reconstructions constituent une chaîne de preuves qui est loin d'être favorable à l'opinion des auteurs qui inclinent vers l'hypothèse d'une translation. On comprend que dom Mabillon [1] n'ait pas voulu suivre le Moine de Saint-Denis et Doublet, et qu'il ait considéré l'emplacement de l'abbaye de Saint-Denis comme le lieu de la sépulture du patron de Paris et de ses compagnons. Dom Félibien a partagé son sentiment [2], et nous nous rangeons volontiers à l'avis de ces deux bons interprètes, surtout depuis que nous avons remarqué l'usage adopté dans tous les diocèses de France. Il n'y a pas de tombeau célèbre qui n'ait été confié à la garde d'une abbaye ou d'un chapitre de chanoines, comme si on avait voulu interdire tout déplacement et offrir toute garantie à la postérité.

(A suivre.) Léon MAÎTRE.

1. « Unde postmodum Christiani basilicam super martyrum corpora magno sumptu cultuque eximio construxerunt ; ubi cotidie, operante Domino, Jesu Christo, merita eorum virtutum probatur monstrare frequentia. » *(Ibidem)*

2. « Pro cujus amore et desiderio inter citerus gloriosos triumphos marterum beatus Dionisus, Leutherius et Rustecus meruerunt palmam victuriae.... ubi per multa tempora in eorum basileca in qua requiescere videntur non minema miracola Christus per ipsos videtur operare. » *Diplôme de confirmation des biens de l'abbaye de Saint-Denis.* (Mabillon, *De re diplomatica*, p. 466.— Pardessus, *Diplomata et chartae*, t. II, pp. 8-9.)

1. *Œuvres posthumes*, t. I.

2. *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, p. 11.

Les églises de l'abbaye de Silos *(Suite)* [1].

Le plan du transept et des absides a un lien de parenté avec celui de Chateaumeillant (Cher) et de Saint-Sever (Landes), M. C. Enlart l'a justement fait observer [2]. Il a de plus grandes ressemblances encore avec les plans de la vieille cathédrale (la antigua) de Salamanque et du Dôme de Catane [3]. Mais ces deux dernières églises comportent des croisillons de dimension normale, tandis qu'à Silos ils sont développés d'une façon tout à fait extraordinaire.

Nous avons mentionné, dans notre premier article, la coupole qui s'élevait sur le carré du transept, et deux autres petites coupoles en avant des absides qui flanquent l'abside principale ; elles recouvraient les deux travées des bas-côtés, dans l'église haute.

Nous ne voulons presque rien dire des autres voûtes adoptées à Silos, puisque l'église n'existe plus, et que nous n'avons d'elle qu'un plan incomplet. D'après un fort habile architecte, D. Vincente Lamperez y Romea, la nef devait avoir une voûte en berceau, avec doubleaux, et les bas-côtés des voûtes d'arêtes [4]. L'opinion est fort plausible. Mêmes voûtes en berceau, peut-être, sur les bras du transept ; mêmes voûtes d'arêtes sur les courtes travées des trois absides.

Une petite porte mettait le croisillon nord en communication avec le porche de l'église. Une autre porte que les *Memoriæ Silenses* nous disent avoir été ornée de colonnes et de sculptures représentant des scènes de la vie du Sauveur, donnait du collatéral nord dans le même porche. Avec ce porche nous sommes en présence d'une de ces galeries, très particulières à l'architecture romane de l'Espagne, qui servaient à différents usages : réunions, sépultures, etc... On sait que les infirmes qui venaient implorer leur guérison au tombeau de saint Dominique, se réunissaient et, parfois, passaient la nuit dans ce porche. D'après la description passablement confuse que nous a donnée le P. Nebreda, on y voyait, de son temps, deux tombeaux placés sous un arc ; il s'y trouvait aussi un grand nombre de sculptures et de peintures [1] Ces sortes de porches — nous préférons dire : ces galeries — qui, d'une certaine façon, tenaient lieu de cloîtres pour les fidèles, ne sont pas rares en Espagne, et plusieurs églises de Ségovie en offrent des types remarquables [2]. Le petit oratoire de Sainte-Cécile *(ermita de Santa Cecilia)*, distant de Silos de quelques kilomètres, est muni d'une de ces galeries latérales ; et puisqu'elle nous semble bien

1. Voir 1er article, page 289.

2. *Histoire de l'Art*, t. I, 2e partie, p. 567.

3. Il est également intéressant de comparer le plan de Silos avec ceux de l'église du prieuré Clunisien de Saint-Séverin en Condroz (*Revue de l'Art chrétien*, 1906, p. 88) et de l'église abbatiale de Schwarzach (Suisse), (même *Revue*, 1905, p. 136).

4. *La Antigua Iglesia de Silos* (*La Ilustracion Española y Americana*, 22 enero 1899).

1. « Bajase a un portal grande donde solia aver grande numero de sepulcros, y solo han quedado dos que estan en un arco... En este portal ay muchas y diversas figuras, assi de bulto como de pincel ;... » D. Férotin, *Hist.*, p. 360.

2. Elles ont été signalées, notamment dans Gailhabaud : *L'architecture et les Arts qui en dépendent*, t. Ier, — et tout récemment par C. Enlart, *Histoire de l'Art*, t. I, 2e partie, p. 561.

inconnue des archéologues, puisque d'autre part elle peut donner une idée de ce qu'était celle de Silos, nous croyons l'opportunité excellente pour reproduire une vue de la *ermita*, telle qu'elle se présentait avant la restauration de 1891 *(fig. 5)* (1). Les deux galeries dataient à peu près de la même époque.

Ces galeries romanes étaient éclairées par des arcades, comme le montre la chapelle de Sainte-Cécile. Aussi nous ne croyons nullement qu'un mur plein s'élevait de chaque côté de la porte, en avant de la galerie de Silos. Le plan du XVIIIe siècle, ici encore, est incomplet.

Une partie de la galerie est occupée par le tracé rectangulaire d'une grosse tour; le rez-de-chaussée de cette tour servit de sacristie, du moins dans les temps qui précédèrent la démolition de l'église. On atteignait les étages supérieurs du clocher par un escalier de pierre, logé dans la petite tourelle qui est accolée à l'angle sud-est du porche.

Dans le bas-côté sud, en face de la grosse tour, on voit une autre porte, celle-ci appe-

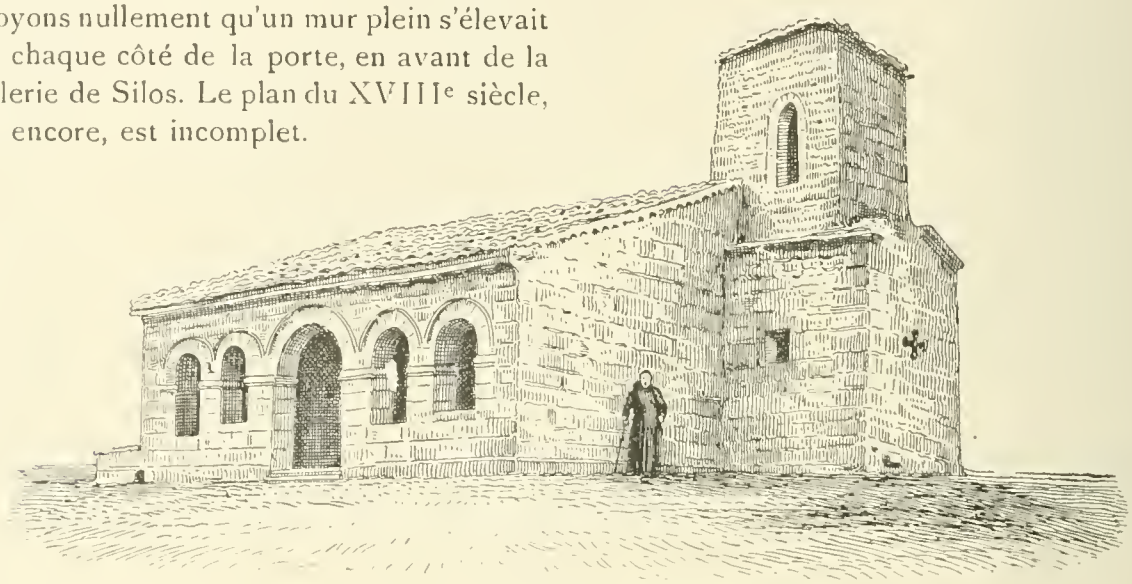


Fig 5 — Chapelle de Sainte-Cécile, près Silos.

lée de *San Miguel*, qui mettait en communication l'église basse avec le cloître inférieur, par une série de sept marches.

Enfin, on verra presque en regard de l'absidiole du croisillon méridional, deux marches et deux jambages de porte, indiqués d'une façon indécise et même inexacte. C'est la place d'une belle porte romane, en partie conservée de nos jours. Nous la décrivons dans le chapitre suivant.

IV
PORTE DES VIERGES

La porte qu'on appelle de *las Virgines* a été tellement maltraitée qu'on éprouve, à commencer sa description, une difficulté réelle. Les piédroits ont été taillés et transformés, pour donner un plus large passage ; il ne reste plus trace des ressauts rectangulaires. Heureusement les voussures et trois belles colonnes sont conservées.

Cette porte en plein-cintre, prise dans la

1. La chapelle et sa galerie n'ont jamais été publiées qu'une fois G. Rohault de Fleury, *Les Saints de la Messe*, t. II, p. 169, et le minuscule dessin que nous avons fait pour cette belle publication est insuffisant pour donner une idée exacte de la construction.

D. Férotin a mentionné dans le *Cartulaire de Silos*, p. 10, « l'élégant portique byzantin » de la chapelle Sainte-Cécile. Ce portique beaucoup plus solide qu'élégant n'a rien de byzantin. Il est purement roman.

forte épaisseur du mur ouest du croisillon méridional, n'a jamais eu ni linteau ni tympan. Ce n'était pas, en effet, une porte principale, comme était celle qui s'ouvrait au milieu du gros mur, tout à l'ouest de l'église, ou encore celle par laquelle on accédait du collatéral nord dans le porche. Et pourtant, même dans son état actuel, ses belles dimensions, sa structure et ses colonnes en font un vestige remarquable de l'art roman.

Au fond de la baie, à droite, se trouve la plus belle des colonnes conservées; nous en donnons le plan et une projection verticale *(fig. 6 et 7)*. Le socle carré, de 0m,11 de hauteur, porte un gros tore, garni d'un ruban qui s'enroule, et relié à l'angle saillant par une boule, en guise de griffe. Au-dessus, une scotie et un filet à arêtes abattues. Le fût cylindrique est richement decoré de triples baguettes tournant en spirale, alternées avec des colliers de perles. La partie supérieure du chapiteau est dégagée par des retraits concaves qui se relient à de petits dés de pierre, au milieu et aux angles de chaque face *(fig. 8)*. Les autres chapiteaux de cette porte des Vierges, et d'ailleurs un bon nombre de chapiteaux d'époques très diverses sont évidés de la même façon. Sur le chapiteau qui nous occupe se voient deux fauves affrontés et pressés contre la corbeille par des liens que serrent deux petits hommes barbus; personnages et animaux sont perchés sur une corde qui tient lieu d'astragale. Le tailloir offre un joli rinceau dont les branches sont vomies par des petites figures humaines. Un bandeau horizontal relie ce tailloir à celui de la colonne qui a place du même côté, en avant du même piédroit: mais la décoration de ce bandeau n'est pas celle des tailloirs; elle se compose de palmettes, inscrites dans des demi-cercles.

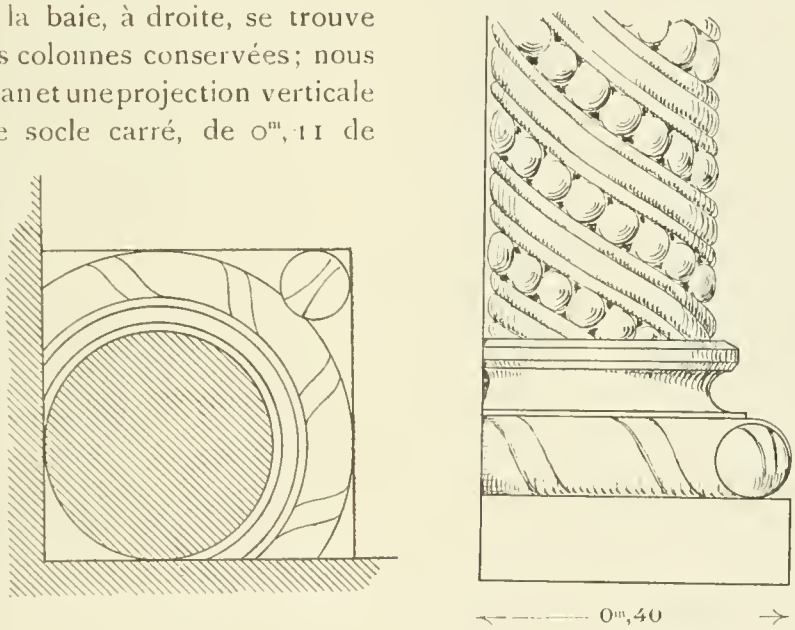


Fig. 6 et 7. — Colonne de la porte des Vierges. (Dessins de M. John Bilson.)

Cette seconde colonne que nous venons de mentionner a socle et base pareils à ceux de la colonne décrite précédemment. Le fût cylindrique n'offre ici aucune décoration. Sur le chapiteau *(fig. 9)* on voit deux corps humains agenouillés et réunis par une même tête barbue. Des volutes et des têtes d'oiseaux à becs crochus semblent

soutenir les dés de pierre. Les deux autres chapiteaux que nous publions, présentent aussi les mêmes volutes, tandis que les personnages supportent de leurs têtes les dés qu'ils rattachent ainsi à la corbeille.

L'autre jambage de la porte, celui de gauche, n'a conservé qu'une colonne

Fig. 8. — Détail de la porte des Vierges.

complète *(fig. 10)*; elle a place au fond de la baie. Mêmes socle et base, mais fût tout différemment décoré; il est couvert de segments de cercles qui enjambent les uns sur les autres, et de motifs assez vagues, sinueux et bombés comme de gros corps de reptiles. La forte sculpture de la corbeille représente un petit homme à jambes croisées sur l'astragale, et dont les bras sont saisis par deux personnages beaucoup plus grands. Il se pourrait bien que le sculpteur ait songé à représenter un chrétien, fait prisonnier par les Maures, — un de ces nombreux chrétiens qui obtinrent leur délivrance, en implorant le secours de saint Dominique. L'abaque, comme celle de la premiere colonne, présente des masques humains vomissant des rinceaux.

Nous avons dit qu'il n'existe que trois colonnes ; le socle, la base et le fût d'une quatrième ont disparu. Seul, le chapiteau, décoré d'oiseaux, mais très abîmé, est encore en place.

Ces quatre chapiteaux, les deux fûts très ornés (le simple fût cylindrique nous semble une addition postérieure), la base et les socles font corps avec la maçonnerie qui, encore une fois, a été affreusement traitée dans toute la partie basse du portail. Mais l'agencement des matériaux se voit très bien dans la partie supérieure qui présente deux arcs bandés sur les tailloirs et une autre voussure assez profonde. La *fig. 8* montre les joints peu épais et les fortes pierres de taille bien dressées et très simples. La décoration de ces archivoltes consiste seulement en deux bandeaux, l'un composé de billettes et l'autre d'un rinceau — bandeaux indépendants des claveaux et qui accentuent les courbes en plein cintre. Le tout a un air de solidité, de puissance même qui ne peut échapper à ceux qui examinent cette belle porte. Mais bien rares sont ceux qui l'examinent ou du moins l'étudient. Presque personne ne l'a même signalée. Cette épave, mais superbe épave, méritait d'être mieux partagée.

Par exemple les trois chapiteaux que nous reproduisons sont d'une exécution si curieuse qu'ils devraient, il nous semble,

constituer, à l'avenir, des documents importants dans l'histoire de la sculpture médiévale. Tous les trois appartiennent au

Fig. 9. — Chapiteau de la porte des Vierges.

même type, offrent une décoration de même haut-relief, le même rendu énergique, incisif et bien compris dans le sens monumental. Tous les trois sont l'œuvre d'une même main.

Evidemment, comme sur tant d'autres chapiteaux romans, il y a manque de proportions et défaut de modelé dans les personnages. Les yeux saillants, les barbes très raides, les cheveux divisés en bandeaux lisses et séparés par une raie médiane, les vêtements garnis de lignes ou d'entailles parallèles, qui emprisonnent de petits corps et de longs membres, tout cela manifeste les ressources restreintes, mais pourtant aussi réelles que restreintes, de l'imagier. Ces trois morceaux de sculpture ne sont nullement des produits vulgaires ; ils témoignent d'un art qui se paie d'audace, qui veut progresser et qui effectivement progresse. Il y a loin de ces œuvres encore très naïves, mais vigoureuses et originales, aux premiers essais de la sculpture du XIe siècle.

Cette porte des Vierges est-elle. comme on l'a dit, un vestige de l'église bâtie par saint Dominique, abbé de Silos de 1041 à 1073 ? Nous n'osons pas le croire. La facture des personnages qui figurent sur les chapiteaux, certains masques humains aplatis sur les tailloirs, puis le bandeau d'une voussure qui reproduit un rinceau *(fig. 8)* pourraient faire songer, il est vrai, au dernier quart du XIe siècle, comme date d'exécution. Les différents motifs sont en effet traités d'une manière très spéciale, sommaire et archaïque. Mais sont-ce là des indices suffisants pour maintenir cette époque d'exécution, qui nous a été suggérée ? D'autres éléments s'y opposent. A notre avis, la structure des archivoltes et, surtout, le profil des bases des colonnes

Fig. 10. — Chapiteau de la porte des Vierges

(fig. 6 et 7), puis l'excellente exécution des fûts, des rinceaux et des palmettes, ne permettent guère d'attribuer ces différents

éléments à la fin du XIe siècle. Nous suggérons plutôt une date allant de 1100 à 1120. De cette époque serait la porte tout entière. Ce n'est pas le style attardé d'un rinceau qui suffit à contredire cette attribution ; maintes fois des motifs dessinés et taillés d'une façon archaïque, se voient en compagnie d'autres motifs qui, de tous points, sont beaucoup plus avancés.

V

ÉPOQUE DE CONSTRUCTION DE L'ÉGLISE ROMANE

NOUS n'ignorons pas combien il est malaisé d'assigner une date à l'église romane que nous étudions ; aussi ne songeons-nous pas à résoudre la question, mais simplement à publier quelques notes qui l'éclaireront peut-être. Ces notes comprennent l'examen rapide de ce que Grimald et plusieurs auteurs des temps actuels nous ont transmis. On voudra bien, pour nous suivre plus aisément, tenir compte de ce qui a été dit précédemment, et se reporter souvent au plan du XVIIIe siècle dont nous parlons sans cesse dans le cours de nos explications.

Le premier auteur qui ait signalé une église bâtie par saint Dominique est donc le moine Grimald. Rappelons qu'il écrivit la vie du grand abbé, sous le gouvernement de Fortunius (1073 1116) son successeur immédiat. Il est plus qu'utile, croyons-nous, de citer encore le texte dans lequel le chroniqueur décrit l'œuvre matérielle du saint : «... quam eleganter ecclesiam et omnia monasterii habitacula pene vetustate consumpta ac semiruta, cum nimio labore gravique angustia... reedificaverit et pristino melioratoque decori restituerit (1). »

1. *Vita Beati Dominici*, citée par D. Férotin : *Histoire*, p. 42.

Bien certainement le texte n'est pas aussi clair que nous l'eussions désiré. Mais il nous semble dire que le saint reconstruisit, transforma et agrandit l'église primitive, et que le nouvel édifice était comme une autre église, plus belle et plus importante que celle qui existait auparavant : « Ecclesiam... reedificaverit et pristino melioratoque decori restituerit ». La nef ancienne et les bas-côtés refaits, améliorés et augmentés de quelques travées, puis surtout un long transept, garni de cinq absides ou absidioles—enfin l'église dont le plan a été tracé au XVIIIe siècle, voilà, croyons-nous, l'œuvre de saint Dominique, ou plutôt, nous nous hâtons de l'ajouter, l'œuvre *commencée* par lui (1). Rien, du moins, semble-t-il, ne s'oppose à une opinion qui, somme toute, concilie le texte de Grimald avec le plan de l'église primitive et celui de l'église romane.

Nous tenons à faire remarquer de suite que le plan, dressé au XVIIIe siècle, est celui de l'église à cette époque, c'est-à-dire d'une église qui probablement subit des altérations pendant les siècles qui suivirent saint Dominique. Par exemple, toutes les piles de la nef, tant dans l'église haute que dans l'église basse, devaient, à notre avis, s'élever sur le même plan, nous voulons dire qu'elles devaient présenter en tracé un pilier cruciforme, comportant, sur chaque face, deux colonnes engagées. C'est le plan des quatre piles de la nef, et des deux piles qui terminent le même vaisseau, à l'Orient. Comme, pendant bien des siècles, de nombreux pèlerins de la Castille et d'ailleurs affluèrent dans l'église abbatiale et se pressèrent dans la chapelle qui abritait le corps de saint Dominique, il ne serait nullement

1. Le porche a peut-être été élevé plus tard contre la façade nord.

étonnant que, pour faciliter l'accès près et devant le tombeau du thaumaturge (c), on ait refait ou remanié, à une époque que nous ne saurions déterminer, les travées des bas-côtés et de la nef, en avant de ce tombeau. Les quatre piles et leurs trente-deux colonnes auraient alors été remplacées par les simples colonnes cylindriques qui se voient sur le plan. Les colonnettes qui flanquaient les deux premières piles de l'église haute ont dû être supprimées, du moins dans leur partie basse, pour des raisons analogues.

Après Grimald pourrait venir le P. Nebreda ; mais nous avons cité de lui ce qui était un peu précis. Nous croyons mieux de passer outre et d'arriver de suite à D. Férotin, l'auteur qui, sans conteste, a le plus mérité de l'abbaye de Silos. Voici comment cet historien parle de l'œuvre de saint Dominique : « Il restaura et agrandit la basilique de Saint-Sébastien, en même temps qu'il releva les bâtiments en ruine de la vieille abbaye. Une partie considérable de l'œuvre du grand abbé est encore debout, après plus de huit siècles. ... Le cloître, décoré de nombreuses colonnes, ... témoigne de l'habileté peu commune des artistes qui élevèrent un pareil monument. L'église était plus belle encore, avec son vaste portique orné de figures en pierre, ses trois nefs voûtées et terminées, à l'est, par autant de chapelles absidales, sa tour surmontée de solides créneaux, et la superbe coupole qui s'élançait au-dessus du transept (1) ». Et l'auteur ajoute en note : « Au témoignage des anciens moines de Silos, témoignage confirmé par un plan assez imparfait que nous avons retrouvé au archives de l'évêché de Ségovie, cette église ressemblait beaucoup, quoique dans des proportions un peu moins grandioses, à la cathédrale primitive de Salamanque, appelée aujourd'hui *la antigua* (du XIIe siècle) et qui est un des plus merveilleux spécimens de l'architecture romano-byzantine en Espagne ». Un peu plus loin l'excellent écrivain mentionne « la vénérable basilique du XIe siècle (1) » démolie en 1750, — et ailleurs : « l'église haute, construite, ou tout au moins commencée au XIe siècle par saint Dominique (2) ».

De ces assertions quelque peu contradictoires à voir dans l'église romane l'édifice datant rigoureusement de l'abbatiat de saint Dominique (1041 à 1073), tout au moins à peu près complètement achevé avant sa mort (3), il n'y avait qu'un pas pour certains archéologues espagnols, et ils l'ont aisément franchi. Et sur ces données une thèse nouvelle d'architecture... s'est bâtie. « De ce que l'église haute de Silos a été élevée durant l'abbatiat de saint Dominique (1041-1073), il résulte que l'édifice est antérieur à tous ceux qui lui ressemblent en France, et que la théorie, soutenue jusqu'à présent, de l'influence des évêques de ces pays dans notre architecture (espagnole) est considérablement amoindrie (4) ». Et un peu plus loin : « Il est donc probable, pour ne pas dire sûr, qu'à la fin du XIe siècle la coupole de Silos était construite ; par conséquent elle est antérieure non seulement à toutes les coupoles espagnoles du même genre, mais aussi aux coupoles françaises. En consé-

1. D. Férotin, *Histoire*, p. 42.

1. *Histoire*, p. 43.

2. *Histoire*, p. 348.

3. « Esta (la iglesia) y el claustro bajo fueron edificados casi por completo por Santo Domingo, durante el periodo de su abaciado, ó ser desde 1041 à 1073. » D. Vincente Lamperez y Romea : *La Antigua Iglesia de Silos* (*La Ilustracion española y Americana*. 1899, p. 42).

4. D. Vicente Lamperez y Romea : *op. cit.*, p. 42.

quence la théorie de l'influence de l'Aquitaine en cette section d'architecture est détruite, ou au moins bien affaiblie ». L'influence byzantine, au contraire, s'est donc fait sentir en Espagne plus directement que l'influence française.

Une preuve que la coupole de Silos était construite à la fin du XIe siècle, serait la petite reproduction qu'en offrirait un bas-relief conservé dans le cloître, — et ce bas-relief daterait « des dernières années du XIe siècle, ou des premières du XIIe ».

Finalement, tout cela s'explique sans peine si, avec l'auteur, *on suppose* que Dominique eut des relations avec Didier, abbé du Mont-Cassin, et qu'il obtint de lui un architecte byzantin pour travailler à la construction de l'église de Silos (1).

Quelques années après la publication des articles que nous venons de citer, un autre savant espagnol, D. Enrique Serrano Fatigati, résumait la même thèse. Seulement Didier devenait Vivien, et les probabilités de D. V. Lamperez y Romea des faits acquis (2).

Nous avons suivi avec le plus grand intérêt les études des deux savants nommés, et surtout celle du très habile architecte qui fit si bien connaître la structure d'une série de monuments de la péninsule, munis de coupoles; mais ses travaux, publiés dans diverses revues, ne sont pas suffisamment conformes à la prudence archéologique et à la sage critique qui sont de règle aujourd'hui. Il n'y a pas à qualifier, comme il l'a fait, de *mépris étudié*, le silence de M. C. Enlart à propos de la thèse des archéologues espagnols qui veulent une influence byzantine *directe* sur leur architecture du moyen âge (1). Il n'y a point mépris, mais silence; et celui-ci n'est pas difficile à expliquer. En tous cas, dans la question qui nous occupe, nous ne pouvons, en quoi que ce soit, partager l'opinion du célèbre architecte espagnol, et ceci pour les raisons suivantes : nous ne considérons pas l'église de Silos comme ayant été bâtie et à peu près complètement achevée entre les années 1041 à 1073. La construction d'une église de cette importance — trois nefs, trois coupoles, un long transept et cinq absides ou absidioles — put facilement durer quarante ou cinquante ans ; ce fut précisément le cas pour *la catedral vieja* de Salamanque.

Aucun document ne nous dit si saint Dominique commença à bâtir l'église dans les premières années de son abbatiat, ou peu de temps avant sa mort.

Quant à la date de consécration : 1088, elle ne mérite pas une entière créance, puisque nous savons qu'un assez bon nombre d'églises furent consacrées longtemps avant d'être terminées; et, si celle de Silos était achevée lorsqu'elle reçut les honneurs de la consécration, nous croyons fortement qu'elle subit ensuite des altérations et des remaniements, témoin la porte des Vierges, qui nous semble bien postérieure à la date de 1088.

La reproduction « la copia » de la coupole de Silos, sur un bas-relief, n'est pas un argument dans la question, parce que : 1° sauf en des cas bien rares, s'étudier à voir de grands monuments d'architecture dans de tous petits édifices médiévaux n'est pas œuvre sérieuse ; 2° le bas-relief qui serait *obra indudable* des dernières années du XIe siècle ou des premières du XIIe, est bien de trente ou quarante ans plus

1. D. Vicente Lamperez y Romea : *El Byzantinismo en la arquitectura cristiana española* (*Boletin de la Sociedad Española de Excursiones*, 1900, p. 111.

2. *Portadas del periodo romanico* (*Boletin*, 1906, pp. 15 et 16.

1. *Cultura española*, 1906, n° 1, p. 189.

jeune. Il se trouve à l'extrémité ouest de la galerie, et représente l'incrédulité de saint Thomas.

Quant aux influences de l'architecture française en Espagne, nous ne les croyons pas diminuées par la thèse de D. V. Lamperez y Romea (1); et nous souscrivons pleinement à ce qu'en a dit M. Enlart lorsqu'il a traité de l'architecture romane dans la péninsule : « Cette architecture n'est qu'une extension de celle du Languedoc et de la Gascogne, avec quelques influences venues de Bourgogne, et l'examen des faits historiques, perpétuel corollaire des observations archéologiques, confirme ces conclusions. En effet, au XIe et au XIIe siècle, l'influence de l'ordre de Cluny fut plus grande en Espagne qu'en nulle autre contrée... Quelques motifs bourguignons vinrent de Cluny, mais un beaucoup plus grand nombre de modèles furent empruntés aux monuments voisins du Sud de la France qui s'étaient eux-mêmes inspirés de l'Auvergne ; là, Cluny possédait les grands monastères de Conques, de Moissac, de Saint-Sernin de Toulouse, de Saint-Martial de Limoges (2) ».

Pour appuyer la thèse de M. Enlart, il n'est pas besoin de rappeler qu'un bon nombre de moines français furent évêques en Espagne, pendant les XIe et XIIe siècles. Nous préférons signaler un fait spécial et peu connu : Bernard, archevêque de Tolède, Raimond, évêque d'Osma, et Pierre, évêque de Palencia, *tous trois moines de Cluny*, signent, en 1121, une charte par laquelle la reine Doña Urraca faisait don *à Silos* de la ville de Tormillos (1). Un an auparavant, Jérôme de Périgueux, lui aussi moine de Cluny, jetait les fondations de la cathédrale de Salamanque, si fameuse par sa tour-lanterne, couronnée d'une coupole. Tout d'abord, ce moine Jérôme avait été envoyé en Espagne par saint Hugues, abbé de Cluny, pour réformer l'abbaye de Saint-Pierre de Cardeña, située dans la même région que Silos.

Tout cela et bien d'autres faits encore forment, n'est-il pas vrai, comme un faisceau d'arguments en faveur de l'influence naturelle et presque nécessaire de la France et de Cluny dans la péninsule ibérique.

Et maintenant nous résumons comme il suit les quelques pages précédentes :

1° L'église dont le XVIIIe siècle nous a livré le plan, a dû être bâtie, ou plutôt commencée par saint Dominique.

2° Elle a dû être achevée, ou elle a dû subir des transformations dans le premier quart du XIIe siècle ; c'est à cette époque que nous faisons remonter la porte, décrite précédemment. C'est l'époque de construction d'un bon nombre de coupoles du sud-ouest de la France ; c'est aussi à cette époque qu'on aurait élevé les trois coupoles de Silos ; et probablement on l'a fait en combinant des éléments empruntés aux tours-lanternes et aux coupoles du centre et du sud-ouest de la France.

Après avoir émis et expliqué notre opinion, nous reconnaissons qu'elle n'est pas fortement étayée Le lecteur voudra peut-être bien reconnaître qu'il était difficile de la consolider davantage.

Dom E. Roulin.

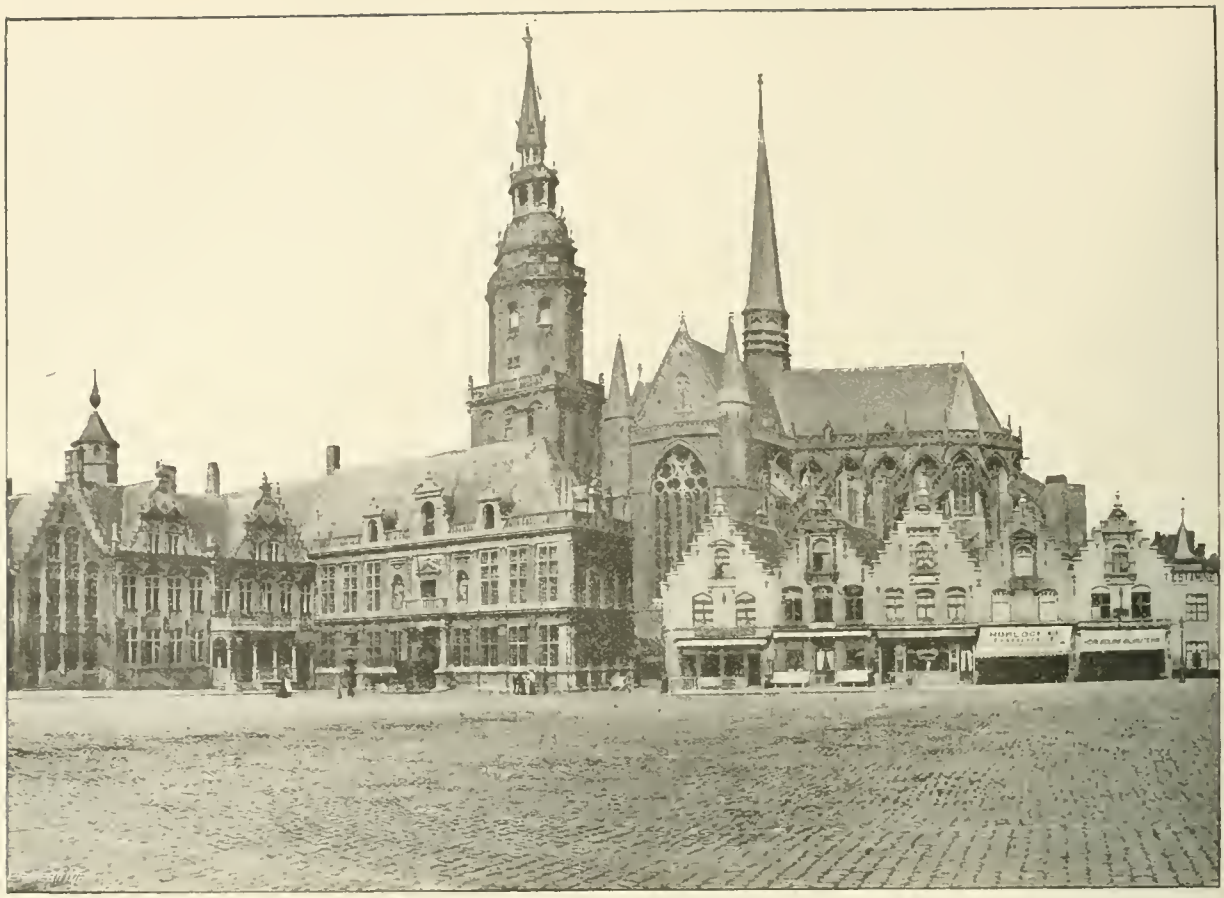
1. Il n'y a que peu de temps, M. John Bilson, un très savant architecte anglais, nous disait les croire absolument certaines.

2. *Architecture romane* (*Histoire de l'art*, t. I, 2e partie, p. 558.)

1. D. Férotin, *Recueil*, pp. 46 et 47.

Nous avons commencé à publier dans la *Revue de l'Art chrétien* quelques études qui seront peut-être suivies de plusieurs séries d'études sur différents monuments de l'Espagne. Nous serions reconnaissant à nos lecteurs des critiques qu'ils voudraient bien nous adresser ; elles nous aideraient à corriger ces mêmes études qui paraîtront ensuite en fascicules.

Dom E. Roulin, Filey (Yorks.), Angleterre.



FURNES. — Grand'Place.

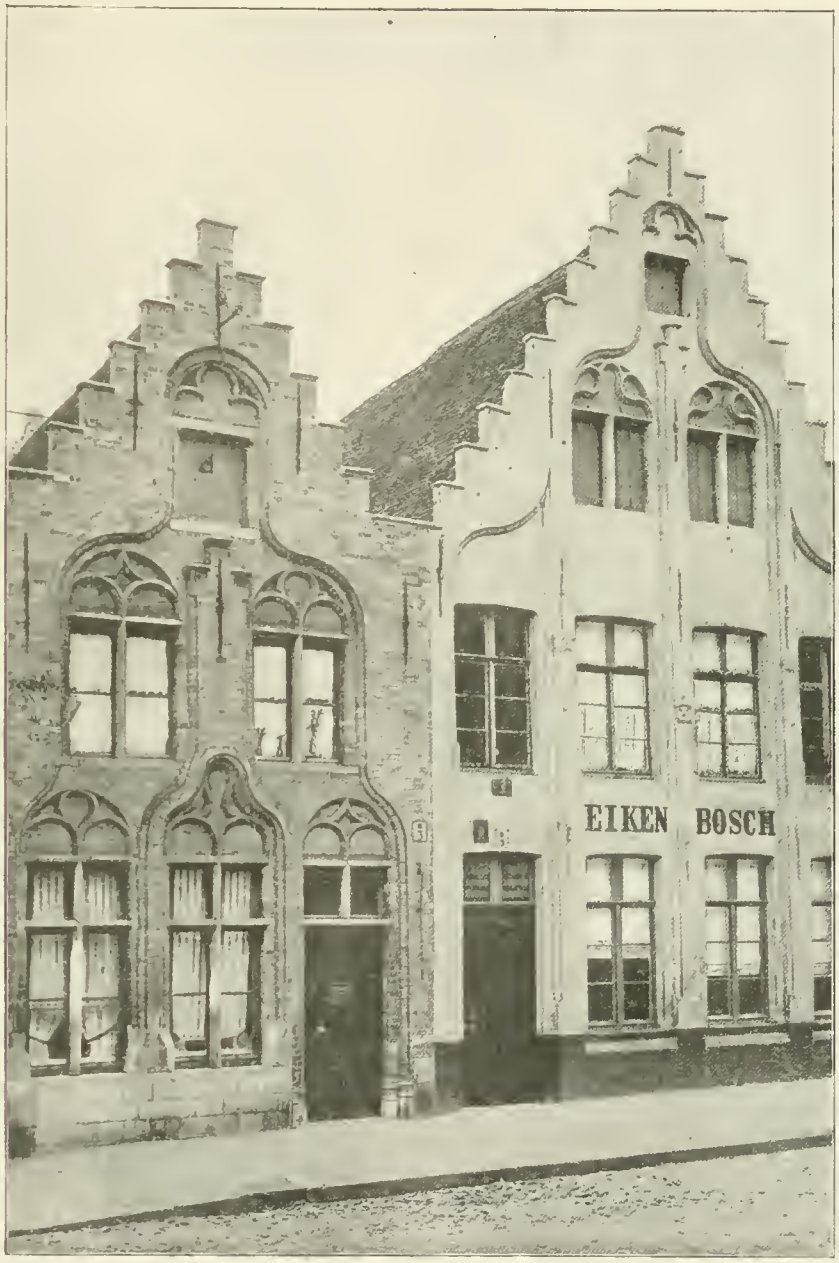
Architecture west-flamande ancienne et moderne.

L'ARCHITECTURE de la West-Flandre est essentiellement une architecture en briques. Elle dresse parmi les rideaux de verdure qui entrecoupent la plaine des murs gothiques ici roses, ailleurs jaunes, tout empreints de délicats reliefs, ou bien des façades renaissance, où la pierre bleue ou blanche s'unit à la terre cuite en un appareil savant, un peu grêle et en quelque sorte amenuisé.

Chacun admire les pignons de Bruges, où serpentent si gracieusement des moulures sinueuses de briques qui encadrent de légères croisées, et qui découpent sur le ciel leurs pimpantes silhouettes de merlons et de gradins. Avec ses vieilles façades presque dénuées de pierre de taille, la cité flamande ne le cède en charme à aucune des « *villes d'art célèbre* », surtout depuis les restaurations discrètes et artistiquement conçues, que l'on doit aux Delacenserie, aux Vinck et aux De Wulf. Les jeunes architectes flamands ont pris conscience de l'art régional, et développent l'architecture moderne dans le sens du style traditionnel. Les Vierin, les Charels, les Hoste, les Biebuyck ne laisseront pas s'étioler la fleur de la beauté architectonique brugeoise.

Autour de Bruges, l'art flamand a

répandu partout ses œuvres savoureuses. Les églises rurales de la région maritime affirment non moins énergiquement leur caractère autochthone et leur cachet de terroir. Elles sont d'une singulière originalité, avec leurs trois nefs égales accolées



Maisons du Marché au Fil à Bruges.

sous des toits distincts et sous des berceaux lambrissés, qui se prolongent toutes trois jusqu'au chevet, terminées à trois pans ou en chevets plats ; leur haute tour surmontée d'un flèche aiguë en briques, se dresse fièrement dans la vaste plaine

boisée. Leur ingénieux et délicat décor est dû presque exclusivement à la brique travaillée : clochetons, pinacles, meneaux,

Maisons Place Van Eyck à Bruges.

fenestrages ajourés ou aveugles. Dans quelques édifices notables on a utilisé la pierre blanche brabançonne et développé avec une grande délicatesse les décorations ajourées et fleuronnées du style gothique du XVe siècle, ou les décors plus plantureux de la renaissance. Certaines petites villes de Flandre nous donnent une intense impression de beauté, comme des villes de rêve.

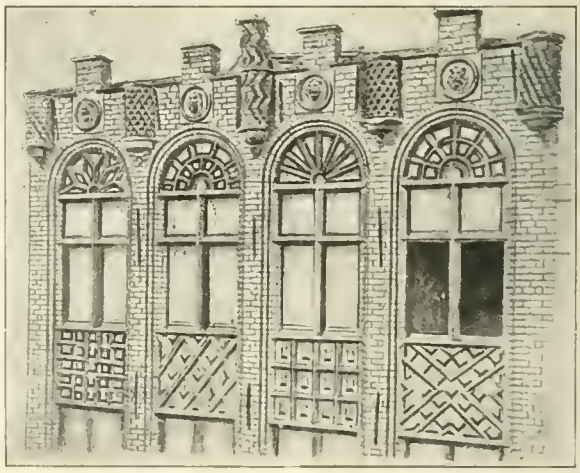
***

Une de ces impressions est réservée, par exemple, au voyageur que le tram vicinal emmène de la gare de Furnes vers la côte, à travers ses rues silencieuses et sa place archaïque. Sainte-Walburge dresse ses combles altiers, ses tourelles et ses flèches coniques au-dessus de murs en grandes briques roses, percés de belles verrières, et empreints des formes pures de l'époque gothique primaire. A son ombre, s'étend le vaste marché bordé de charmantes façades, où des arabesques et des ajours géométriques de la renaissance habillent des membrures encore gothiques et où de délicieuses fenêtres à tabernacles incrustent dans les humbles pignons rangés leur fine et riche décoration en briques ; et en face du beffroi civil, d'une charmante silhouette, surgit la grosse tour de l'église Saint-Nicolas, un type d'église en briques jaunes de la dernière époque gothique.

Les sites urbains imprégnés d'art ne manquent pas dans la contrée. Nieuport offre des rues régulièrement tracées, d'une mélancolique allure, que dominent sa curieuse église Notre-Dame et sa halle si remarquable comme construction intégralement en briques. Poperinghe, avec ses trois églises pareilles à de petites cathédrales, réserve de belles surprises à l'étranger qui y passe.

***

Mais Ypres surtout, réunit des merveilles de l'architecture civile et religieuse, depuis



Façade rue du Vieux Bourg à Bruges.

son émouvante et vaste halle construite en pierre d'Artois, jusqu'à la cathédrale de Saint-Martin, où le brique revêt d'un habit

flamand des nefs de style tournaisien entièrement étoffées de pierre bleue et un

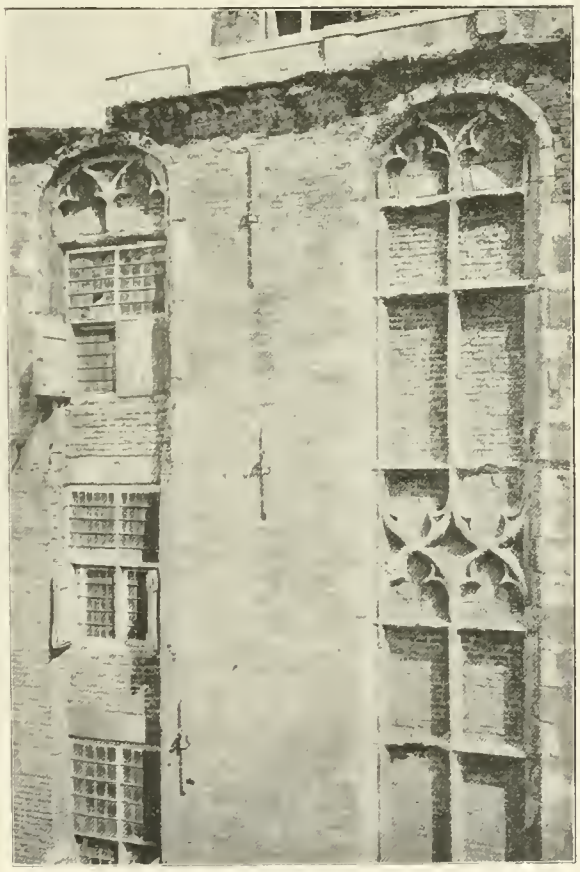
Pignons Grand'Place à Furnes.

chœur élevé sur un plan soissonnais aux absidioles diagonales. Un charme intense se dégage de ses rues vieillotes et tranquilles. Il faut pénétrer dans le musée et feuilleter le précieux album de Bühm, pour se faire une idée des pittoresques façades en bois, si mouvementées, et toutes ouvragées de modillons, de moulures et de linteaux sculptés, qui s'y voyaient par douzaines et dont malheureusement une seule est restée en place [1]. Mais les pignons en briques jaunes ont été épargnés par les hommes et par les éléments; les plus modestes, les plus ingénus ne sont pas le moins amusants. Ils s'alignent en bordure de rues sinueuses, avec leurs architectures variées, mêlées de gothique et de renaissance, avec leurs fenêtres abritées sous des décharges surbaissées, avec leur tympan largement percé d'une fenêtre à fronton et à coquille, et leur décor si spécial où toujours se montrent de riches imbrications.

Si l'on cherche à dégager le trait dominant de cette architecture West-flamande, à la fois naïve et ingénieuse, on constate la sincérité, la logique, la clarté, le bon aloi de ses procédés. La structure apparente tire un étonnant parti de matériaux modestes. Le décor, surtout à l'époque gothique, qui dura jusqu'au XVIIe siècle, est structural plutôt que sculpté, et même plus tard le style flamand reste profondément rationnel.

***

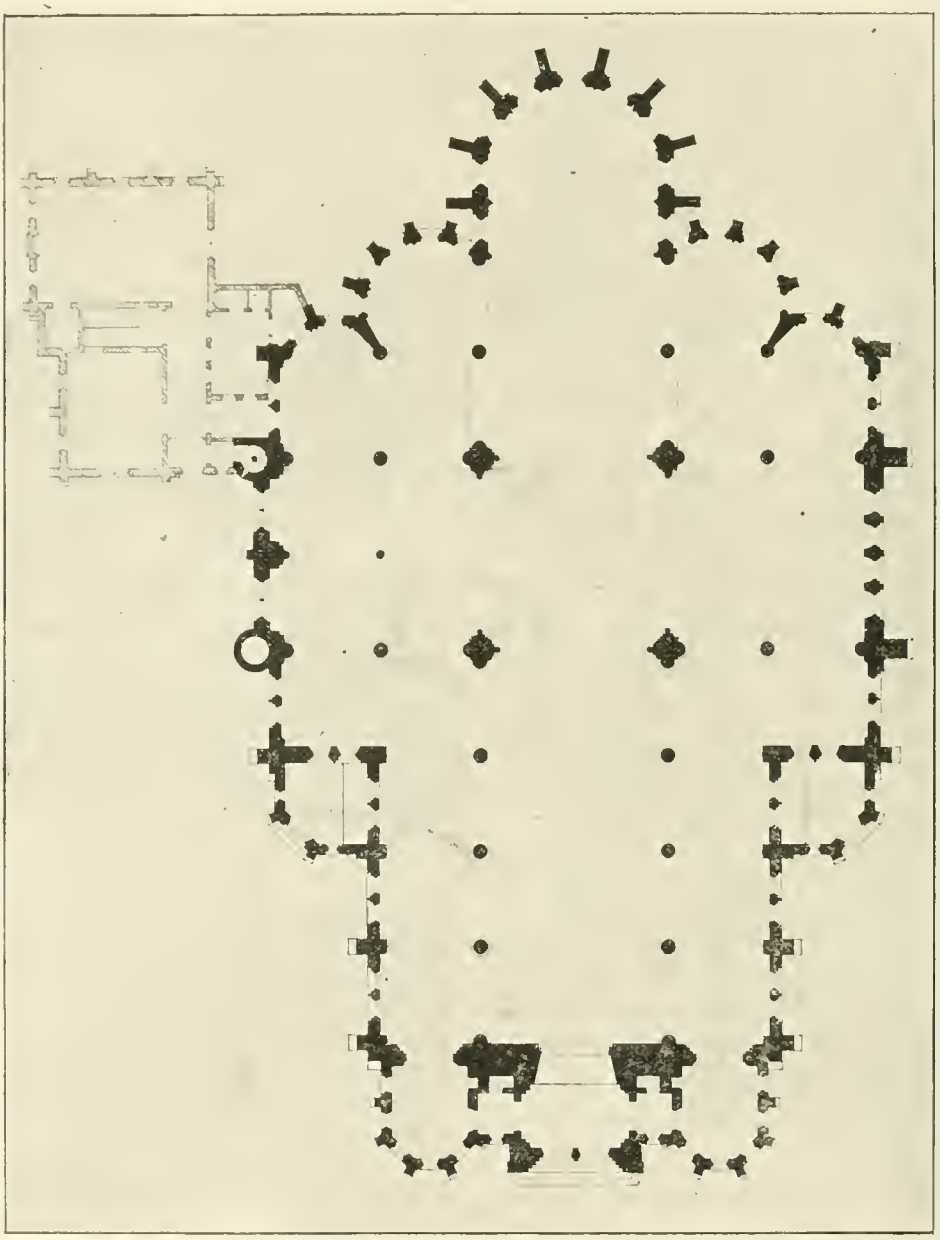
Aussi cette architecture a-t-elle offert aux promoteurs de notre *Gothic revival* et en particulier à leur chef Jean Bethune, un type en quelque sorte classique par la clarté de son ordonnance et sa facile adaptation aux utilités modernes. Une de ses ordonnances typiques, dans l'art civil, consiste en des travées verticales de fenêtres comprises dans une retraite entre deux



Type de fenêtres brugeoises

1. M. A. Heins vient d'en publier les plus intéressantes, en un recueil que nous ferons connaître prochainement.

moulures montantes de briques chanfreinées, qui se rejoignent au sommet à une décharge cintrée. Les fenêtres à légers croisillons de pierre, sont surmontées de petites arcatures aveugles formant décharge, agrémentées de réseaux fenestrés, découpés



Église paroissiale de Saint-Jean-Baptiste à Courtrai. — Plan. (Projet de M. J. Coomans.)

dans la brique avec une virtuosité rare. Les corniches sont à crémaillères ou à modillons de briques ; les pignons se découpent en gradins, les toits se hérissent de jolies « lucarnes flamandes ». Dans la construction religieuse les fenêtres sont cintrées, ébrasées à double chanfrein, groupées par deux ou par trois ; les pignons se couvrent

de tablettes rampantes en pierre ; du comble s'élancent des flèches aiguës, des « aiguilles. »

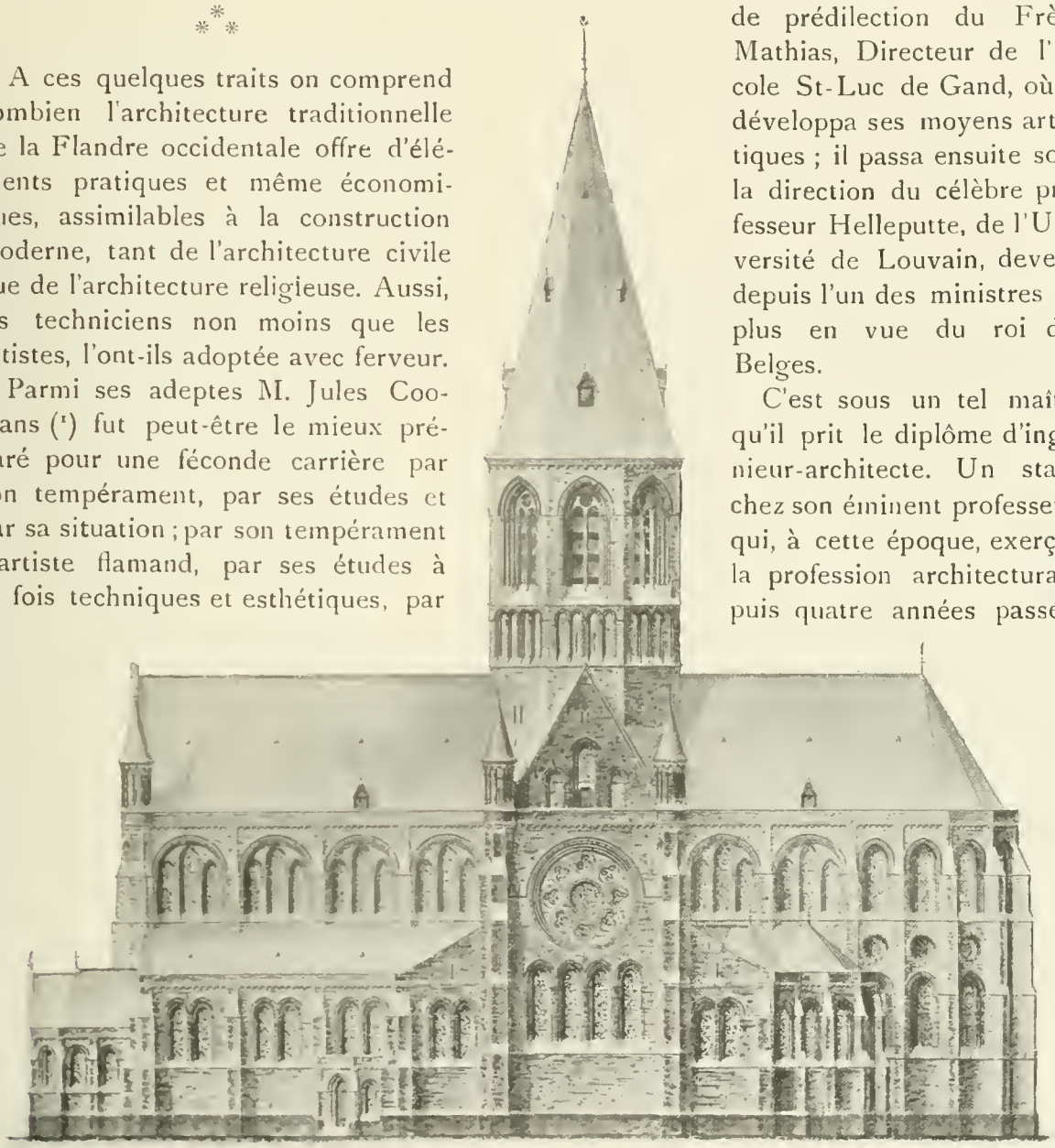
***

A ces quelques traits on comprend combien l'architecture traditionnelle de la Flandre occidentale offre d'éléments pratiques et même économiques, assimilables à la construction moderne, tant de l'architecture civile que de l'architecture religieuse. Aussi, les techniciens non moins que les artistes, l'ont-ils adoptée avec ferveur.

Parmi ses adeptes M. Jules Coomans [1] fut peut-être le mieux préparé pour une féconde carrière par son tempérament, par ses études et par sa situation ; par son tempérament d'artiste flamand, par ses études à la fois techniques et esthétiques, par sa situation, à la tête des travaux édilitaires de la bonne ville d'Ypres.

Dès sa première jeunesse, il fut l'élève de prédilection du Frère Mathias, Directeur de l'École St-Luc de Gand, où il développa ses moyens artistiques ; il passa ensuite sous la direction du célèbre professeur Helleputte, de l'Université de Louvain, devenu depuis l'un des ministres les plus en vue du roi des Belges.

C'est sous un tel maître qu'il prit le diplôme d'ingénieur-architecte. Un stage chez son éminent professeur, qui, à cette époque, exerçait la profession architecturale, puis quatre années passées



Eglise paroissiale de St-Jean-Baptiste à Courtrai. — Façade méridionale. (Projet de M. J. Coomans.)

au service de la direction technique des bâtiments des Postes et Télégraphes, avaient complété sa formation professionnelle, lorsqu'en 1895, il fut nommé ingénieur de la ville d'Ypres en même temps que Directeur de l'École industrielle de cette ville.

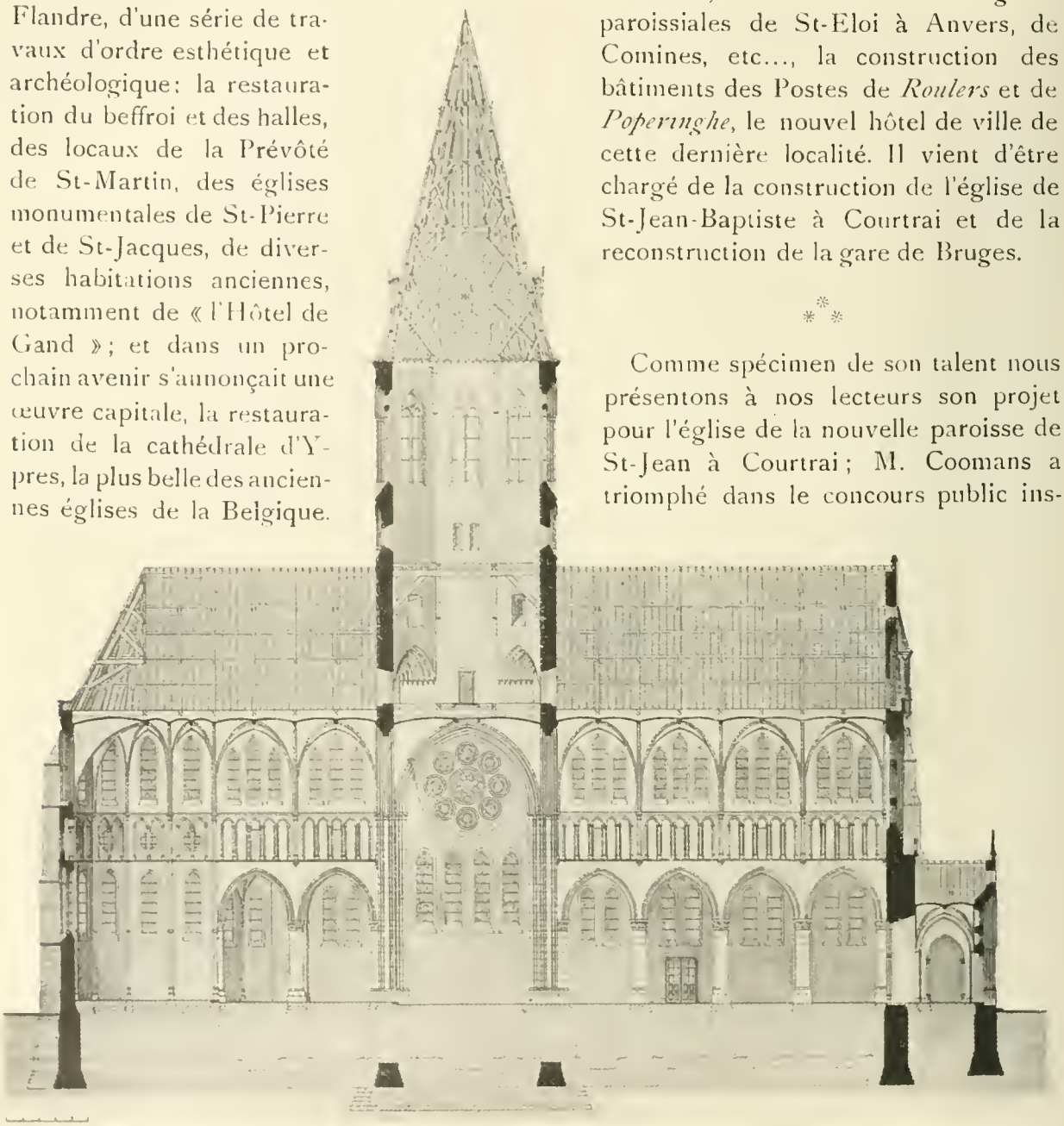
1. M. J. Coomans est né à Moorseele, Fl. Occ., le 17 mai 1871.

Ajoutons que si la préparation de son talent avait été singulièrement soignée, sa tâche se présentait fort belle. Il était question dans la belle cité de la West-Flandre, d'une série de travaux d'ordre esthétique et archéologique: la restauration du beffroi et des halles, des locaux de la Prévôté de St-Martin, des églises monumentales de St-Pierre et de St-Jacques, de diverses habitations anciennes, notamment de « l'Hôtel de Gand »; et dans un prochain avenir s'annonçait une œuvre capitale, la restauration de la cathédrale d'Ypres, la plus belle des anciennes églises de la Belgique.

D'autres œuvres s'offraient à son activité, telles que la construction d'hospices d'aliénés à Ypres, à Bruges, à Strombeek près Bruxelles, etc l'érection des églises paroissiales de St-Eloi à Anvers, de Comines, etc..., la construction des bâtiments des Postes de *Roulers* et de *Poperinghe*, le nouvel hôtel de ville de cette dernière localité. Il vient d'être chargé de la construction de l'église de St-Jean-Baptiste à Courtrai et de la reconstruction de la gare de Bruges.

***

Comme spécimen de son talent nous présentons à nos lecteurs son projet pour l'église de la nouvelle paroisse de St-Jean à Courtrai; M. Coomans a triomphé dans le concours public ins-



Église paroissiale de St-Jean-Baptiste à Courtrai. — Coupe longitudinale. (Projet de M. J. Coomans)

titué pour cette église, qui doit s'élever dans un nouveau quartier tracé avec une belle largeur de vues à l'intersection de larges avenues. Le premier souci de l'archi-

tecte a été d'orienter le sanctuaire. La symétrie parfaite du site contrarie le parti liturgique ; mais on n'est pas artiste pour

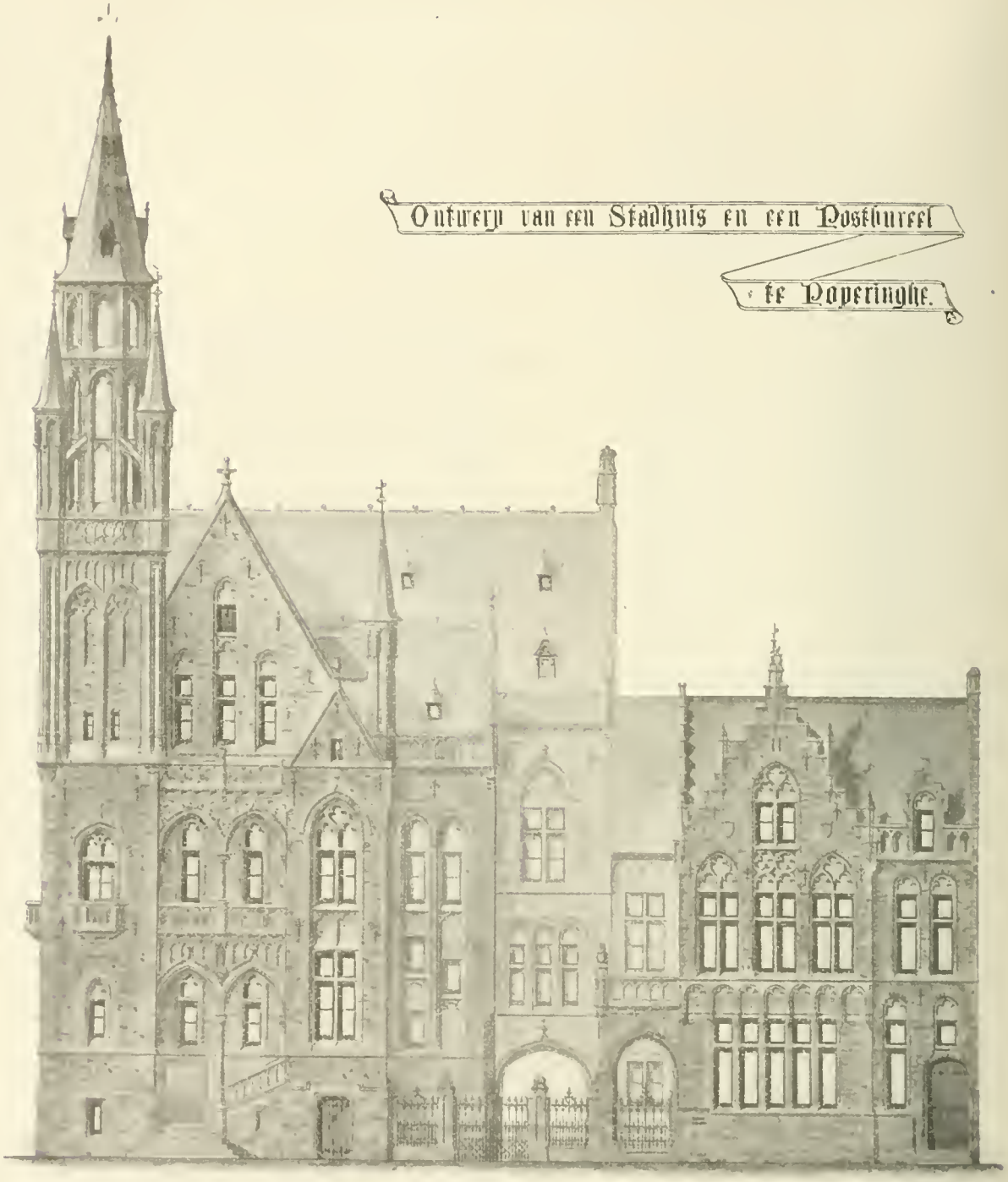
Monument de l'Immaculée Conception au cloître de St-Martin d'Ypres. (Arch. M. J. Coomans.)

rien, et M. Coomans n'a pas hésité à briser une symétrie si nette, et par l'imprévu de ses ordonnances il a réalisé un ensemble pittoresque qui, sans heurter aucune des lignes importantes, imprimera au quartier un pittoresque plus attrayant. Il a cherché dans le site même les données de son projet, de manière à réaliser une belle silhouete dans la perspective effective. Il a eu l'habileté de planter sa tour, qui émerge de la croisée selon la coutume flamande, au centre même du carrefour des rues; le reste

Monument de Marie Teichman à l'église St-Éloi à Anvers. (Arch. M. J. Coomans.)

du vaisseau pivote autour de cette tour, de manière que son grand axe coure de l'Occident à l'Orient. En donnant à la tour la forme octogonale, si élégante et d'ailleurs traditionnelle en le terroir, il a évité tout effet fâcheux de point de vue oblique.

L'église est faite pour contenir 2000 personnes, en raison de 2 par mètre carré. Elle renferme cinq autels orientés, quatre



Hôtel-de-Ville de Poperinghe. (Arch^t M. [illegible])

confessionnaux, une double sacristie et un magasin relégué dans les sous-sols.

L'architecte a adopté le pur style du XIIIe siècle, qui a produit de si beaux monuments sur les rives de la Lys et de l'Escaut ; mais, s'écartant du type tournai-

sien, il a renoncé à la pierre de taille pour le parement des murs. Il a apparenté son œuvre aux belles églises en briques des châtellenies voisines d'Ypres, de Furnes et du Franc de Bruges. Dans le tracé du plan, il a eu l'heureuse idée de reproduire le joli tracé des absidioles de St-Martin d'Ypres ; il s'agit des chapelles latérales au chœur, s'ouvrant au nombre de deux de chaque côté, suivant une direction diagonale. Cette disposition, inaugurée à Braine en Soissonnais, se retrouve à l'abbatiale de Lisseweghe et a été imitée déjà à Saint-Amand d'Anvers par feu F. Baeckelmans.

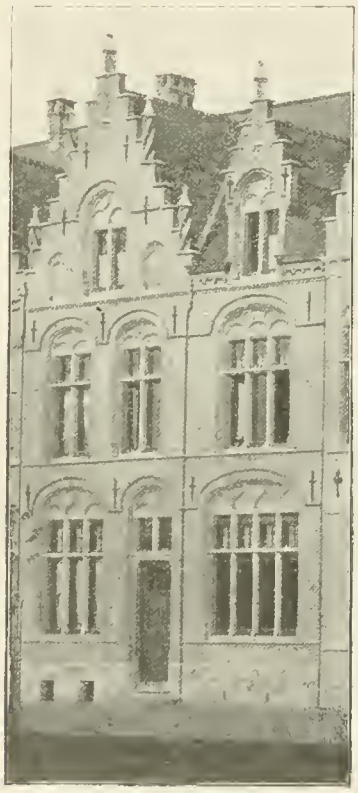
***

Nous reproduisons une œuvre d'art plastique qui met bien en valeur le talent délicat de M. Coomans ; c'est un « tabernacle » élevé sur un svelte pilier et abritant la statue de l'Immaculée Conception. Ce charmant édicule se dresse dans l'ancien cloître, si pittoresque en son état délabré (il sera bientôt restauré par notre ami) de l'ancienne cathédrale d'Ypres. Cette œuvre se distingue par d'habiles amortissements et par l'élégance et la franchise des profils.

Le même sentiment artistique se fait jour dans la belle ordonnance du mausolée de feu Mademoiselle Marie Teichman, placé dans l'église Saint-Eloi d'Anvers ; c'est un cénotaphe conçu dans la formule médiévale, portant la gisante et abrité sous un dais en pierre. La sculpture, qui est remarquable, est l'œuvre de De Beule de Gand.

L'hôtel de ville de Poperinghe est un beau spécimen de construction civile de la West-Flandre, avec tous les caractères de l'art du littoral. Son allure très pittoresque, sa silhouette mouvementée, le hérissement de ses tourelles et de ses pignons à gradins, ses délicats retraits de briques et les ajours des croisées, rosaces et résilles qui mouvementent et repercent les façades et y font courir des filets d'ombre, tout cela est réalisé par des tracés harmonieux et purs.

Dans des proportions plus robustes et d'un style mélangé de renaissance flamande est élevé le château de Moorslede, qui, dans une noble tenue, respire la gaieté.



Habitation de M. J. Coomans.

La souplesse de talent de M. Coomans se révèle dans le riche intérieur, en pur style renaissance, de l'habitation urbaine de M. le baron Surmont de Volsberghe.

Son style de prédilection, le gothique du terroir Yprois, s'affirme avec pureté, dans le home de l'architecte, qui est un pur chef-d'œuvre.

L. Cloquet.

Mélanges.

Notes d'iconographie.

I. — L'ange à l'encensoir du tympan de Sainte-Marie du Pré (Donzy) (1).

Au cours de 1905, j'ai fait paraître dans cette Revue, une étude sur l'imagerie de ce tympan, et dans les pages qu'elle renfermait, je me suis arrêté longuement sur l'ange qui se tient aux côtés de la Vierge.

Le personnage en valait certes la peine, puisqu'il présente une particularité iconographique tout à fait propre à piquer la curiosité et à provoquer les recherches des archéologues.

Cet esprit céleste, l'archange Gabriel en toute évidence, tenait en sa main droite, un encensoir dont les traces sont encore nettement visibles.

Dès l'abord, ce détail m'avait fait songer à l'ange de l'Apocalypse et j'estimais alors qu'un jour, on parviendrait à découvrir un texte quelconque propre à jeter plus de lumière sur cette curiosité iconographique et à en faire mieux saisir la raison d'être.

Cet espoir n'a pas été déçu et Rupert de Deutz va nous permettre encore d'avancer dans la connaissance de ce mystère. Son raisonnement emprunté à son Commentaire sur l'Apocalypse, porte sur le passage suivant :

« Iste Angelus stetit juxta aram templi habens thuribulum aureum in manu sua. »

« Nimirum (2) *templum Dei sanctum, sancta universalis Ecclesia Dei est, et hujus templi ara sive altare Christus est.* Quomodo in templo manufacto visibile altare omnimoda dignitate religionis præeminet, sic in Ecclesia sua Deus et homo Christus divina et regia majestate præpollet. Quomodo juxta aram hujusmodi iste angelus stetit ? Ubi primum ara ipsa in templo suo fundata est ; ubi Christus per fidem in cordibus patrum repositus est credentium huic verbo : « Et in semine tuo benedicentur omnes gentes (Gen. XXII), » quod utique semen Christus est, extunc angelus iste gentis illius princeps factus est, et idcirco recte *juxta aram stetisse dicitur ; quia propter hujusmodi fidem tutor et adjutor illi populo datus* est. « Stetit ergo inquit, habens thuribulum aureum in manu sua. » Thuribulum aureum fides illorum erat sancta, fides pura, fides aurea, videlicet multis tribulationibus eorumdem super terram peregrinantium, velut aurum in camino ignis probata. *Hanc illorum fidem tanquam thuribulum aureum habebat in manu sua, scilicet ipsam habens pro illis justitiæ causam, ad impetrandum Dei beneficia...* Et data sunt ei incensa multa, ut daret de orationibus sanctorum omnium super altare quod est ante thronum... *Ergo incensa quæ illi data sunt, sanctorum orationes sunt. Igitur orationes sanctorum Patrum et Patriarcharum* quæ hic incensa digne vocari meruerunt, *illæ fuerunt quas effundebant propter Christum, propter adipiscendæ ejus adventum magno patri Abrahæ repromissum ut in ipso benedicerentur cum omnibus gentibus sive cognationibus terræ (Gen. XXII) atque absolverentur ab illa primæ prævaricationis maledictione.*

Malgré sa longueur, cette citation a dû être donnée en entier, car elle a pour l'imagerie de Ste-Marie du Pré, une importance extrême et elle projette sur ses sculptures une abondante lumière.

Dans son tympan, nous retrouvons en effet, les divers éléments contenus dans le passage de Rupert. Les ardentes supplications des Patriarches, la foi et les prières des saints ont été finalement récompensées : Celui qui devait venir a pris chair. Le temple du Seigneur est ici la Vierge « Beata Dei Genitrix Maria, Virgo perpetua, *templum Domini* » (1). En lui, est dressé l'autel «altare Christus», le Verbe fait homme, et l'ange, dont la mission vient d'atteindre son apogée, est toujours debout à ses côtés, l'encensoir d'or à la main.

Je sais que Rupert voit dans l'ange de l'Apocalypse, S. Michel, mais avouons que tout ce qu'il en dit s'applique admirablement à Gabriel. Que dis-je ! Tous les développements du bénédictin de Deutz lui conviennent à merveille lui reviennent de droit, car c'est lui, et non S. Michel, qui a joué le rôle prépondérant dans la naissance du Verbe incarné. N'a-t-il pas, en effet, été envoyé vers Zacharie et vers Marie, afin d'annoncer au premier, la naissance du Précurseur, et à la seconde, moyennant son ac-

1. *Revue*, 1905, 4e livr. ce tympan est reproduit à la page 262.
2. Migne, tom. III *des œuvres de Rupert*, pp. 973 et suiv.

1. Office de la Ste Vierge. Laudes, antienne du *Benedictus*.

quiescement, que Jésus allait être le fruit béni de ses entrailles ?

C'est ainsi qu'en a jugé l'auteur de la scène de Donzy, et voilà pourquoi, il a placé l'ange debout, l'encensoir d'or à la main, près du temple et de l'autel, c'est-à-dire de Marie et de Jésus.

En procédant de la sorte il ne s'est pas trompé du reste, car, à propos de la Messe de Flaccus Illyricus, dom Cabrol s'exprime ainsi : « On remarquera que dans la prière de l'encens, Per intercessionem, *on lit non pas le nom de saint Michel comme* au romain, *mais celui de saint Gabriel stantis a dextris altaris incensi, ce qui est la vraie version* (1). On voit tout ce que le rôle de l'ange de la prière de l'encens a de rapports avec celui de l'ange de S. Jean, l'un à vrai dire étant le type du premier. L'archange Gabriel peut donc s'identifier avec le second, puisqu'il s'identifie avec le premier ; tout ce que Rupert avance de cet esprit céleste, il l'a fait et l'église elle-même avant de substituer à S. Gabriel, l'archange Michel dans ses offices, le considérait comme le *tutor* et l'*adjutor* dont parle l'abbé de Deutz. Chargé de recueillir les prières du peuple des croyants, il les portait devant le trône de l'Eternel, afin de les faire agréer et d'obtenir pour les âmes, au nom du Christ, homme et Dieu, les grâces et les bienfaits auxquels l'Incarnation et la Rédemption leur permettent de prétendre.

Ce n'est donc pas sans raison, qu'au début de cet article, j'espérais amener mes lecteurs à une compréhension plus nette de l'imagerie de Ste-Marie du Pré à Donzy : je les prie toutefois, quelque soit leur avis, d'agréer mes excuses pour avoir osé retenir si longuement leur bienveillante attention.

1. Revue bénédictine, 1905. Avril, p. 1907. L'opinion de Rupert sur S. Michel s'applique si parfaitement à S. Gabriel, qu'on peut réellement se demander s'il n'a pas réellement songé à ce dernier, en écrivant son commentaire. Le nom d'un archange aurait pu alors être substitué à celui de l'autre, grâce à l'erreur ou à l'acte volontaire d'un copiste partisan d'un tel changement. S'il en est autrement, on peut admettre que la pensée du bénédictin de Deutz a subi l'influence du mouvement d'idées qui poussait à cette substitution. *Par contre, à Ste-Marie du Pré, les moines clunisiens tenaient pour l'ancienne opinion, et on peut considérer l'ange de Donzy comme un témoin important de l'ancienne tradition.*

II. Porte méridionale de S. Isidro de Léon (1).

Nouveau coup d'œil sur son imagerie.

Une deuxième fois je m'occuperai du tympan de cette église monastique, l'article que j'ai publié sur lui ayant besoin pour être plus satisfaisant, de quelques observations complémentaires, voire même d'une modification.

Et d'abord, j'y reviens, la présence de l'ange près du bélier, suffit largement pour rendre avec précision et évidence, tout le verset 12 du chapitre XXII de la Genèse. La main du très-Haut n'a donc pas à intervenir dans cette scène pour matérialiser en quelque sorte les ordres que le Ciel intime à Abraham ; l'ange, d'après le texte, les lui transmettant en personne. Penser différemment serait admettre sans raison suffisante, un double emploi totalement inutile.

L'importance d'ailleurs de cette main n'est pas sans signification : elle est le signe naturel, sensible et manifeste de la bénédiction, de la promesse contenue dans le verset 18 du même 22e chapitre.

Qu'on y fasse bien attention ! et au point de vue de la doctrine, je n'ai pas assez appuyé sur le fait, le point essentiel et capital du sacrifice offert par Abraham, *c'est la promesse du Messie :* en dehors d'elle, tout est d'importance secondaire. A parler vrai, Dieu n'impose au patriarche d'immoler Isaac, que pour lui permettre de mériter la bénédiction qu'Il se propose de lui octroyer, et l'holocauste exigé, bien qu'il soit la figure de ce qui se passera dans le temps, quand, par amour pour ses créatures, Dieu livrera son Fils à la mort, n'est surtout que le *prélude de la promesse solennelle.*

On comprend donc sans peine comment des théologiens artistes ou des artistes guidés par des théologiens ne pouvaient dans l'œuvre si religieuse et si docte qu'ils ont créée, faire abstraction d'un fait aussi capital. Aussi, à mon avis, ont-ils eu recours à la main divine pour matérialiser l'intervention céleste et la promesse du Messie, n'ayant pas à leur disposition de symbole plus naturel et plus significatif pour exprimer ce qu'ils ne devaient pas omettre (2).

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1904, 4e livr.

2. La main étendue ne signifie pas moins la bénédiction et l'octroi des grâces que la main bénissant dans la forme la plus usitée. A titre

Ce point développé, je dois maintenant modifier mes dires en ce qui concerne le cavalier de l'Apocalypse. En effet j'ai avancé qu'il symbolisait, suivant toute probabilité, la Mort et par suite, je l'ai placé sur le coursier livide que lui donne S. Jean, tout en laissant en note, la liberté de reconnaître en lui le démon.

Bien que la première de ces deux hypothèses puisse se soutenir, c'est la seconde qui s'impose. Nous sommes en présence du Mauvais, mais l'esprit infernal doit changer de coursier et monter le cheval roux de l'Apocalypse.

Pour nous convaincre de la chose, voyons ce qu'avance à ce sujet Rupert de Deutz dans son Commentaire du fameux écrit de S. Jean : « Et exivit equus rufus, et qui sedebat super eum, datum est ei ut sumeret pacem de terra ». Equus rufus civitatis diaboli, civitatis Babyloniæ est populus sanguinolentus, *et sessor et agitator ejus diabolus est*... hic autem in sanguine alieno, sanguine sanctorum, quem effudit rufus est. Hic equus exivit, in jam dicta passione Domini (Math. XXII), jamdudum rufus omni sanguine justo, a sanguine Abel justi usque ad sanguinem Zacchariæ filii Barachiæ, *et tunc exivit ut impleret mensuram homicidiorum junctis sibi gentilibus, et Pontio Pilato, ad occidendum Dominum. Diabolus enim sedebat super eum* » (1).

Ces considérations sont absolument significatives et les sentiments et intentions que j'ai prêtés au cavalier de S. Isidro s'accordent nettement avec la façon de voir de Rupert de Deutz.

Le diable est le contradicteur de Dieu, l'ennemi juré de ses desseins, l'instigateur de tous les crimes et la mort qu'il a caressée et voulue par-dessus toutes les autres a bien été celle de Jésus. L'explication que j'ai donnée de l'arc qu'il porte, de la flèche (2) qu'il va décocher et de l'*Agneau qui lui sert de point de mire*, conserve donc toute sa valeur et une valeur à laquelle Rupert de Deutz ajoute le poids de sa grande autorité (1).

III. La crosse de l'ancienne collection Bouvier à Amiens (2).

Le moyen-âge nous a laissé nombre de crosses dont les sujets choisis judicieusement et avec un à propos plein de convenance, s'accordent admirablement avec la mission et les labeurs des dignitaires ecclésiastiques ayant le privilège du bâton pastoral ; parfois même, elles constituent à leur adresse, un enseignement complet aussi profond que pratique.

Parmi les premières, citons la crosse de S. Erhard (3), offrant l'image du diable vaincu et enchaîné ; les crosses à fleurons épanouis (4), reproductions idéales de la verge fleurie d'Aaron (5); les bâtons pastoraux du cabinet Colchen, à Metz, des musées de Rouen et de Dijon (6) ; puis ceux des anciennes Abbayes de Tiron et de Fontevrault traduisant en figures, les trois premiers, le verset 10 du chapître VII de l'Exode, les deux autres (7), le verset 12 qui le suit.

Dans la deuxième catégorie se placent la crosse de Siegburg et celle que je me propose d'étudier dans cet article.

d'exemples je renvoie au vol II. des *Nouveaux Mélanges d'Arch.*, Martin et Cahier, pp. 50, 115, 123 ; *id.*, pl. II. vol I. Au tympan de Vézelay, Dieu envoie à mains ouvertes, les effusions, les charismes de l'Esprit Saint Si la main divine avait signifié à Léon, l'ordre du Ciel, l'artiste, n'aurait pas laissé celle-ci étendue. Tous les doigts auraient été repliés et l'index tenu en avant, aurait ainsi fait le geste du commandement.

1. Migne CLXIX. p. 943.

2. A propos de la flèche, empruntons à Bruno de Segni, *Expos. in Psalm.*, LXIII, Migne, col. 924, quelques lignes qui permettront d'en mieux saisir le symbolisme. « Quia exacuerunt ut gladium linguas suas, intenderunt arcum, rem amaram, *ut sagittent* in occultis *immaculatum.* » Propheta loquitur, et *Christi passionem per ordinem narrat* .. Maledictæ linguæ, maledicta manus, *maledictæ sagittæ quæ tantum scelus facere non timuerunt. Sagittæ vero in manifesto missæ sunt* quia palam, et cunctis audientibus et semel et iterum crucifige acclamatum est. Quot fuerint voces clamantium, *tot fuerunt et sagittarii sagittas illas mortiferas jaculantes.* » Les hommes s'agitaient, le diable les menait ; c'est donc à juste titre que les sculpteurs de Léon ont placé dans ses mains, l'arc et la flèche. Pour mieux se rendre compte du rôle du démon dans la Passion le lecteur peut consulter S. Luc, XXII, 3, et S. Jean, XIII, 2.

1. Le personnage placé à S. Isidro, à l'extrême gauche du tympan, près de l'habitation, est dépourvu d'ailes. Il faut donc voir en lui la femme d'Abraham. Je tiens ce renseignement de l'amabilité de M. Sanoner qui a vu ces sculptures de ses yeux ; aussi, je le prie d'agréer l'expression de ma reconnaissance. D'autre part, l'attitude singulière des grands anges qui se détournent nettement du sacrifice terrestre pour regarder le ciel et montrer de l'index l'Agneau, prouve notoirement que ce dernier est bien, suivant mon assertion, le centre manifeste de toute l'imagerie de Léon.

2. Gay l'a reproduite dans son Glossaire archéologique, fasc. IV, fig. B de l'article *crosse*.

3. *Mélanges d'archéologie*, Martin et Cahier, vol. IV, fig 47.

4. Viollet-Leduc, *Dictionnaire du mobilier, orfèvrerie*, pl. 40 ; *Mélanges*, ouvrage déjà cité, fig. 86, 89, 9 et pl. IV.

5. Nombres, ch. XXII.

6. *Mélang.* ouvr. cité, vol. IV, fig. 77, 78, 79, 80, 81, 84.

7. *Nouveaux Mélanges d'Archéologie*. Martin et Cahier, vol. II, pag. 27.

A Siegburg, une petite colombe repose tranquillement dans la gueule du serpent. C'est, à vrai dire, une façon originale, singulière même, de figurer sous les yeux d'un prélat, le conseil donné par le Christ aux Apôtres : « Estote prudentes sicut serpentes et simplices sicut columbæ (1). » Pour qu'on ne se méprenne pas d'ailleurs sur la pensée qui l'inspirait, l'ivoirier a eu soin de la graver sur la bague de métal placée immédiatement sous le nœud de la crosse :

« Moribus esto gravis, rector fore suavis ;
Astu serpentis volucris tege simpla gementis »

La crosse du cabinet Bouvier, fort intéressante de son côté, offre à mon su, un type actuellement unique et l'enseignement qui en découle est au moins aussi instructif que celui de l'œuvre de Siegburg.

Description de la crosse.

Présentement il n'en reste que la volute et le nœud d'où elle surgit.

Tous deux sont en ivoire (2), et la volute, de forme polygonale dans sa majeure partie, est couverte d'alvéoles vides maintenant, mais enchâssant sans doute autrefois, des gemmes de couleurs variées ou de ces pâtes de verre de teintes diverses si fréquemment employés au moyen âge.

Cette décoration riche et brillante n'est pas sans exemple, et il me semble la reconnaître sur une crosse que porte l'un des deux abbés de Cluny figurés dans une peinture murale de la chapelle du château des moines à Berzé-la-Ville (1).

La volute presqu'en totalité hexagonale, s'arrondit ensuite. Au point précis où s'opère ce changement, elle finit par un bourrelet dont la partie supérieure s'allonge sous forme de languette contournée ensuite en crochet feuillagé

La partie ronde sort de la première comme d'une gaîne et constitue le corps d'un serpent dont la tête féroce darde une langue énorme jadis peinte en rouge.

Au dessus du nœud, un volatile somnolent ou blessé se dresse contre la base interne de la volute qu'il semble soutenir du cou et de la tête, à l'endroit même où paraît le corps du reptile (2).

Enfin le centre de la crosse est occupé par un coq dont l'attitude est absolument celle de cet oiseau lorsqu'il se livre à des luttes acharnées avec ses compagnons de basse-cour. Ses ailes s'agitent, sa queue se redresse et s'étale, ses pattes sont projetées en avant dans le but de blesser l'ennemi et de le mettre en fuite ; de son bec enfin il saisit fortement le dard du serpent et s'efforce de le lui arracher.

Symbolisme de la crosse.

Or, il n'y a pas de doute, le serpent, dans cette scène, symbolise le diable. « Serpens, ce sont les paroles de Rupert de Deutz, idcirco dicitur, quia primum hominem decepit serpentem animantem ingressus (3) (Gen., III). » L'ivoirier a donc donné au démon la forme de l'animal dont il détient le nom.

1. Matth. X. 16.

2. Dans son *Gemma Animæ* (Migne CLXXI), Honorius d'Autun émet cette assertion : Virga abbati conceditur quia ei traditur Dominici gregis custodia. Hujus baculi flexura non ex albo, sed ex nigro debet esse, quia in commissura cura non debet mundi gloriam quærere. Summitas curvaturæ debet esse sphœrica, quia ejus disciplina debet esse deifica. » De ce texte faut-il conclure que la crosse de la collection Bouvier n'est pas une crosse abbatiale ? Ce serait trop affirmer en vérité. Sans doute, Rohault de Fleury, dans la Messe, cite des types qui semblent appuyer la façon de voir d'Honorius. Ainsi, pl. DCXLIII, 8e vol, l'abbé figuré dans le Lectionnaire de Didier, porte un bâton pastoral dont la hampe est rouge et la volute noire. La pl. DCXL, du même vol. reproduit encore une crosse dont la volute est formée d'une corne de chèvre ; enfin le manuscrit 130 de la Bibl. de Dijon montre dans les mains de deux abbés, deux crosses ayant chacune un nœud rouge et le reste noir. Par contre, les *Mélanges d'Arch.*, vol. IV, tant de fois cités au cours de cette étude, donnent dans le traité du bâton pastoral, le tau de Morard, abbé de Saint-Germain des Prés, fig. 40, et la crosse de Gauthier de Pontoise, fig. 82 ; or tous deux sont en ivoire. Par ailleurs le Voyage littéraire de deux bénédictins de Saint-Maur nous apprend qu'à Cluny, on conservait la crosse de Saint-Hugues et qu'elle était de bois recouvert d'argent dont le dessus était d'ivoire. Ces paroles, quelque peu obscures, permettent cependant de soupçonner que cette dernière matière constituait la volute. Quoi qu'il en soit, à Berzé les deux abbés de Cluny que montrent les peintures de cette église, tiennent des bâtons pastoraux très forts et la teinte adoptée par le peintre indique certainement l'ivoire ; l'une de ces crosses est de plus terminée par un feuillage en forme de trèfle, ce qui va nettement à l'encontre des dires d'Honorius. Pour ma part, je n'ai rencontré la terminaison en sphère, obligatoire selon lui pour le bâton abbatial, que dans la fig. 87 des *Mélanges*, vol. IV. Les assertions de cet auteur sont donc quelque peu forcées et en réalité, d'après les monuments, les abbés ont pu faire confectionner leurs crosses dans la forme et la matière qui leur convenaient.

1. Il s'agit de l'abbé voisin du martyre de Saint-Blaise. Les alvéoles de la crosse d'Amiens sont entourées chacune d'un cordon de petits cercles non tangents. Cette décoration qui se retrouve sur le nœud et le corps du serpent, est due soit à la peinture, doit à des incrustations de mastic coloré. Les fig. 51 et 52 du bâton pastoral (*Mélanges d'arch.*, vol. IV) en présentent de beaux exemples.

2. Ce volatile indépendamment du rôle qu'il joue dans la crosse au point de vue iconographique, a été disposé de la sorte ainsi que le crochet feuillagé, pour relier entre elles les diverses parties de la volute et lui donner plus de solidité

3. *Comment. in Apoc.*, Migne, CLXIX, lib. XI, ch. XX, p. 1179.

Quant au coq, il est l'image des prédicateurs, car, nous apprend le même auteur : « Gallus autem qui dividit et canendo annuntiat noctis horas ; gallus, inquam, succinctus lumbos prædicator est, qui, per noctem præsentis sæculi dormire nos profundo securitatis somno non sinit, lucem intrare negotiosam annuntiat, id est diem judicii, suum interea castigans corpus et in servitutem redigens, ne forte, inquiens, cum aliis prædicaverim, ipse reprobus efficiar (Cor., 9). Cantus ejus hujusmodi est : « Nox præcessit, dies autem appropinquavit. Abjiciamus ergo opera tenebrarum et induamur arma lucis, sicut in die honeste ambulemus (Rom., XIII) », et his similia (1).

Ceci posé, toute la petite scène s'explique en toute facilité.

Au bas, la géline représente le peuple ; elle est blessée ou sommeille en pleine sécurité. Le serpent, c'est-à-dire le démon, s'avance insidieusement pour lui donner la mort ; mais le coq (le prédicateur), est là qui veille au sein de la nuit. Avec énergie il se précipite sur l'ennemi, afin de l'empêcher de nuire à ceux qu'il a mission de protéger ; et c'est dans le but d'exprimer cette action d'une façon sensible et complète, que l'imagier fait arracher par le coq, le dard du reptile. Pour lui, en effet, comme pour le vulgaire, le pouvoir de nuire, le venin du serpent devaient résider sans aucun doute, dans la langue fourchue du terrible animal.

Je me demande en terminant, s'il était vraiment possible de donner en un si petit espace, une plus grande et plus noble leçon. L'art et le savoir se sont compénétrés pour produire cette œuvre remarquable, et le prélat, abbé ou évêque pour lequel cette crosse fut faite, ne pouvait réellement s'appuyer sur un bâton pastoral mieux fait pour indiquer sa charge ni plus capable de l'amener à la remplir d'une façon parfaite.

IV. La Pentecôte de Ste-Marie du Capitole à Cologne (2).

Sculpture romane sur bois.

Les vantaux de porte conservés dans cette église présentent des qualités qui leur donnent, aux yeux des archéologues, la plus grande valeur : l'antiquité, la rareté, la richesse surabondante de l'imagerie.

Les 24 panneaux historiés qui constituent la partie essentielle et capitale de leur décoration, sont presqu'entièrement consacrés à la vie du Christ.

Bien qu'ils se prêtent à d'intéressantes remarques, au point de vue iconographique, témoin le bas-relief reproduisant l'agonie de Jésus à Gethsémani, sujet rarissime à l'époque romane, je ne m'arrêterai pas à les étudier, le titre de cet article m'en dispensant, et je me contenterai d'examiner de suite, la scène de la Pentecôte.

Elle est d'ailleurs digne de la plus grande attention, en raison même de la façon étrange et insolite adoptée pour rendre ce sujet.

Autour d'un personnage debout, douze autres sont assis (1) et sur la tête de chacun de ces derniers voltige cette flamme en forme de langue de feu dont parlent les Actes des Apôtres (2). Le personnage debout est évidemment le Christ (3). Sa tête est entourée d'un nimbe crucifère ; de la droite il paraît bénir, pendant que sa gauche supporte un livre.

A prime abord, la composition de ce groupe évoque dans l'esprit, la fameuse entrevue du Christ avec ses Apôtres, narrée par S. Jean au chapitre XXI de son Évangile. Il semble que le Sauveur après avoir salué les siens et leur avoir montré ses plaies (4), leur communique le St-Esprit ; mais les langues de feu qui appartiennent en propre à la manifestation solennelle du Paraclet dans le Cénacle et en particulier, la place même occupée par notre bas-relief dans le vantail, s'opposent à pareille interprétation.

1. *De Trinit.*, lib. VI, ch. II, p. 1731 Migne.

2. P. Clemen. *Die rheinische und die Westfälische Kunst auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf.* Cette publication, p. 2, renferme une vue de ces vantaux.

1. Ils sont groupés sur deux rangs, par six, de chaque côté du Christ. Ceux qui sont en avant portent des livres. Cette sculpture est quelque peu fruste.

2. Ch. II, versets 1, 2, 3, 4.

3. Aux hautes époques, le St-Esprit a en effet toujours été représenté sous la forme d'une colombe : plus tard, au XIIIe siècle avancé, l'art s'est plu à lui donner la forme humaine mais rarement.

4. Et hæc livoris signa sempiterna, margaritæ victoris et splendida nostræ, quam attulit, pacis ornamenta vel testimonia sunt. Nam poterat quidem virtute, qua resurrexit, et de vere mortuo corpore, vivum in veritate reddidit, clavorum et lanceæ penitus exstirpare vel explanare vestigia ; sed servanda erant et oculis paternis decentia Filium Dei charitatis et obedientiæ signa, veneranda nostræ causæ patrocinia, nostrique amoris æterna incitamenta et horroris impiorum perpetua incendia. » Rupert. *Comment. in Joan.*, lib. IV, col. 809. Migne, tome CLXIX. L'occasion s'y prêtant, il était bon d'indiquer pour quelles raisons les vestiges des blessures du Christ sont restées visiblement imprimées sur son corps.

Il semble plutôt que dans une composition unique, l'artiste a voulu fondre les éléments constitutifs des deux grands faits de l'histoire religieuse mentionnés ci-dessus.

Telle était ma pensée, lorsqu'un passage de l'abbé de Deutz est venu me confirmer dans cette manière de voir, en expliquant ce problème iconographique de la façon la plus heureuse.

« Hoc primum, je cède la place à Rupert, et magis necessarium est Spiritus Sancti datum ; scilicet in remissionem peccatorum. Nam aliud datum est quo die Pentecostes idem Spiritus Sanctus est in diversarum ornamenta gratiarum ; hoc omnibus æqualiter detur, ut baptizati a peccatis omnes justificemur ; illud dispari gratia distributum est, operante in singulis eodem Spiritu et dividente prout vult (Eph., V). Sicut enim *non solum a Patre, sed etiam a Filio Spiritus Sanctus procedit, sic non semel sed bis pro diversis effectibus dari illum opportuit.* A Filio namque in remissionem peccatorum procedit, sicut evangelista manifeste hoc verbo expressit, dicendo : insufflavit et dixit eis : « *Accipite Spiritum Sanctum.* » *Nam insufflavit, id est de seipso procedente dedit* (1). A Patre autem quod procedat, astruere opus non est, unde nec Græcorum aliquis dubitare solet, licet de Filio non illum procedere quidam illorum dixerint (2). »

Qu'ajouter à ce texte si nettement décisif ! L'Esprit-Saint a donc été donné deux fois : la première, par le Fils, ainsi que le chapitre XXI de S. Jean nous le fait savoir ; la seconde, par le Père, au jour de la Pentecôte.

En représentant cette seconde venue du Paraclet, l'imagier a certainement entendu remémorer la première et par une combinaison aussi ingénieuse que subtile, indiquer en plus, la procession de la troisième personne de la Ste Trinité, « Qui ex Patre Fioque procedit ».

Paul MAYEUR.

1. Bruno de Segni, de son côté, tient un raisonnement fort analogue : « Et fortasse ideo insufflavit ut per hoc intelligamus firmiterque credamus, quia Spiritus sanctus, sicut a Patre, ita et ac ipso procedit. » *Comment. in Joan.*, pars III, lib. XXI, col. 595. Migne, CIXV.

2. Migne, CLXIX, p. 812.

Le Tabernacle (1).

C'EST une bien opportune et excellente étude que celle que nous devons à la science de feu le Rév. F. Raible, aux soins intelligents de M. l'abbé Krebs et aussi à la bienfaisante entreprise de la maison Herder, qui a déjà doté la science et la littérature catholique de tant d'excellents livres. Ce dernier traité vient bien à propos, au moment où l'important Congrès eucharistique de Londres donne une si belle impulsion aux études eucharistiques ; au moment aussi où les artistes chrétiens se tournent vers l'autorité ecclésiastique dans l'espoir d'obtenir une direction plus précise au milieu des difficiles problèmes que suscite la construction des autels. Nous avons été leur interprète dans un précédent article (2).

Le livre que nous faisons connaître s'ouvre par des pages intéressantes consacrées à établir, que la foi dans la Sainte Eucharistie a régné chez les fidèles dès les premières années de l'Eglise naissante. Puis, dans trois chapitres distincts, le tabernacle est étudié dans la période latine et dans l'époque du moyen-âge. Ensuite est examinée la question actuelle, celle du tabernacle et de l'autel moderne. L'auteur en vient aux règles liturgiques qui doivent présider à l'édification du tabernacle, et à cet égard on paraît être bien mieux fixé, au point de vue pratique, dans l'église Allemande, que dans celles de France et de Belgique. Nous résumerons les règles qui prévalent au delà du Rhin.

***

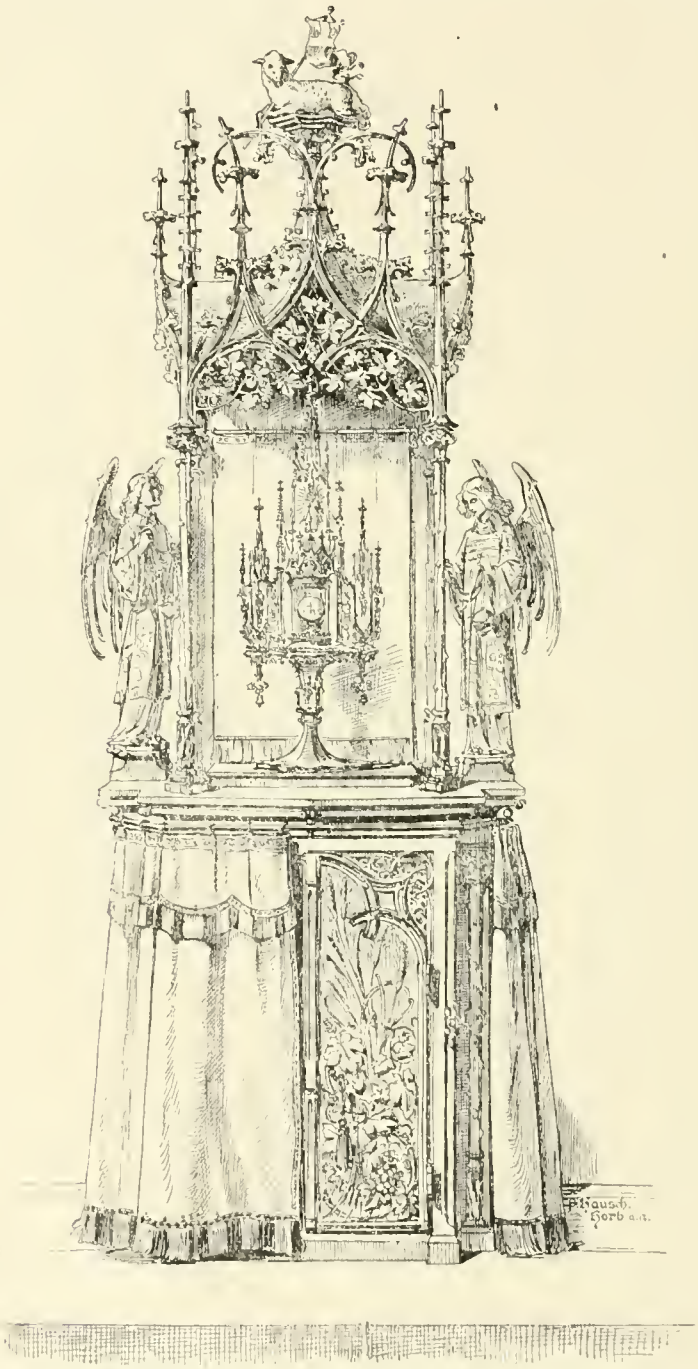
Le tabernacle est unique, fixé à demeure sur l'autel. Il doit être pourvu du conopé, à moins que l'autel ne soit couvert du ciborium, disposition fortement recommandée comme la plus conforme aux prescriptions liturgiques. Heckner la considère comme l'idéal. Le tabernacle d'Orcagna, que la *Revue de l'Art chrétien* publia comme type en 1903 (3e livraison) est signalé comme le modèle du genre.

1. *Der Tabernakel einst und jetzt*, par feu F. Raible, publié par M. E. Krebs. — In-8°, 336 pp., 53 fig. et 14 pl. Fribourg, Herder, 1908. — Prix : 6,60.

2. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1908, p. 73.

Le tabernacle doit être aisément accessible par le prêtre. Il doit être capable de contenir à l'aise deux calices et la remonstrance.

La caisse est en bois, de préférence en tilleul, en peuplier ou en saule, plus secs que le sapin, le chêne et le noyer. L'extérieur doit être riche,



Tabernacle, par F. Hausch dans l'église de Glatt (Allemagne). (D'après le dessin original de F. Hausch à Horb.)

métallique, ou au moins doré ; les émaux conviennent pour le décor des portes. L'intérieur est garni de soie blanche, parfois brodée d'or ou d'argent, à moins que la paroi interne ne soit dorée. L'auteur détaille avec précision tous les désiderata concernant les accessoires.

Le conopé est de rigueur.

Nous avons fait ressortir les difficultés qui s'accumulent quand on veut faire concorder les prescriptions liturgiques en ce qui concerne le tabernacle, l'exposition et la croix de l'autel, et satisfaire à la fois à la liturgie, à l'esthétique et aux besoins pratiques. L'auteur estime comme nous que jusqu'ici le problème n'a pas été résolu et Schernd, un peu pessimiste, va jusqu'à dire que le tabernacle idéal ne sera jamais trouvé. Ce n'était pas l'avis de Raible, qui, au cours d'un demi-siècle, a vu s'accomplir bien des progrès et faire beaucoup d'efforts louables. M. Krebs propose de mettre la question au concours au sein de la « *Deutschen Gesellschaft für Christlichen Kunst de Münich* ». De notre côté nous la proposons à l'*Ecole St-Luc* de Belgique.

On distingue quatre sortes de tabernacles : les tabernacles tournants; les tabernacles simples; les tabernacles doubles, les tabernacles avec repositoire. Le tabernacle à tourniquet, sans être proscrit, est déconseillé. Le tabernacle simple ne convient qu'aux églises où le Saint-Sacrement est rarement exposé. Le tabernacle double comporte un compartiment supérieur où la remonstrance se place pour l'exposition.

L'auteur accorde la préférence au tabernacle simple ; son compartiment unique reçoit le ciboire et la remonstrance ; au-dessus est établi le trône d'exposition fixe ou amovible. Mr K. se prononce en faveur des dispositifs amovibles. Avec raison il recommande à l'artiste chargé d'édifier un autel, de considérer le tabernacle comme la partie prédominante du projet, à l'encontre de ce qui arrive si souvent. Les autres parties doivent leur être surbordonnées. Ce qui répond le mieux aux prescriptions, c'est que le baldaquin de l'exposition soit installé pour chaque exposition. Il suffit pour cela d'établir au-dessus du tabernacle un reposoir pour la remonstrance, couvert par un baldaquin en soie blanche. La disposition anglaise de la *couronne triomphale* attachée au retable est recommandable.

Nous ne nous arrêterons pas davantage au contenu de ce beau livre. On y trouvera d'abondants conseils pour la construction de nouveaux autels, pour l'amélioration de tant d'autels mal conçus, pour l'installation du tabernacle le Jeudi-Saint, etc., etc.

Pour terminer nous voulons montrer qu'il peut y avoir encore loin de la théorie à la pratique. L'auteur de cette étude si judicieuse a eu l'occasion d'appliquer les bons principes à un tabernacle établi dans son église paroissiale et nous reproduisons ce tabernacle d'après le cliché que l'éditeur M. Herder a bien voulu nous prêter.

Le tabernacle et le repositoire qui le surmonte sont d'un style gothique décadent qui s'explique, paraît-il, par sa conformité avec l'autel préexistant. Le tabernacle est muni d'un conopé, mais celui-ci ne consiste qu'en une courtine suspendue à la corniche, tandis qu'il devrait former une véritable tente protégeant le dessus du tabernacle, attaché au point culminant de la superstructure de celui-ci. On se rappelle que nous avons préconisé une superstructure amovible en forme de pyramide ou de dôme.

Cette réserve faite, nous ne pourrons que louer l'allure respectueuse du baldaquin qui abrite l'ostensoir et paraît d'ailleurs susceptible d'être enlevé dans les moments où il n'y a pas exposition. Il convient alors que le crucifix ne soit pas posé sur la plateforme, mais hissé à l'arrière.

Un détail fâcheux est l'agneau de la Résurrection employé au sommet du pinacle en guise d'élément décoratif: ce n'est pas cet usage qu'il faut faire d'un si auguste emblème; d'ailleurs cet agneau devrait être, en iconographie correcte, non point couché, mais debout.

L. Cloquet.

Ecole de Saint-Luc de Gand.

Nous avons signalé naguère la brillante exposition de ses anciens élèves ouverte en avril 1907, dans ses vastes locaux, sous les auspices de la *Gilde de Saint-Luc et Saint Joseph*, présidée par M. l'architecte Ét. Mortier.

Le *Bulletin des métiers d'art* lui a consacré naguère un de ses numéros tout entier. On y trouve une série d'articles de plusieurs bons écrivains, adeptes de la célèbre école gantoise, parmi

lesquels signent MM. de Wouters de Bouchout, Lemaire, Van Gramberen et E. G.; sous ces dernières initiales, nous devinons M. Gevaert. A leur suite et aidés de notre propre souvenir, nous rappellerons les beaux morceaux de cette exposition, qui eut un succès considérable. Elle fut une révélation pour de nombreuses personnes ignorantes du mouvement artistique gantois ou prévenues contre ses tendances. Ces personnes ont pu s'y faire une idée objective de ses principes, et constater qu'il s'agit d'une réelle renaissance des arts industriels; elles ont pu toucher du doigt l'union de l'art et du métier, dans des formes « pétries d'utilité et de beauté indissolubles », dans un ensemble d'œuvres des plus variées. Une bonne centaine d'artistes : architectes, peintres, sculpteurs, orfèvres, ferronniers, brodeurs, céramistes, ébénistes, etc., tous praticiens prospères, y avaient réuni un ensemble d'une belle harmonie. C'est l'art social qui s'y montrait, l'art vivant, l'art appliqué à l'industrie et basé sur les principes du moyen-âge, non point sur la copie de ses formes, comme on le pense, du moins comme on le prétend dans certains milieux.

Les Écoles de Saint-Luc ont eu foi dans ces principes de l'art populaire du moyen-âge; c'est aux leçons de leurs aïeux que les artistes gantois ont puisé leurs méthodes et le plus pur de leurs inspirations. Mais parmi les œuvres exposées, il n'en est pas une qu'on pût taxer de copie. Toutes se rattachaient aux modèles anciens par le principe, bien plus que par la formule. Encore celles qui épousent la formule médiévale, s'y reliaient d'une manière traditionnelle plutôt qu'archéologique. La personnalité des artistes s'affirme vivement, sans toutefois devenir un élément de désharmonie, dans cet ensemble qui se présente comme un produit du sol patrial. Même dans des ouvrages destinés à des églises anciennes, à des monuments historiques, on trouve, avec la correction du style imposé, la note personnelle de l'artiste, et nul ne confondra les œuvres d'un Rooms avec celles d'un De Beule, même si elles sont traitées dans la même manière du XIIIe ou du XVe siècle.

Architecture. — Comme nous sommes loin du néo-gothique, du romantique d'il y a un siècle, où des formes empruntées au moyen-âge remplacèrent des formes copiées sur l'antiquité, où des arceaux pointus et des pinacles se substituèrent à des colonnes et à des frontons ! Montalembert ne prêchait le retour aux formes médiévales que pour des raisons de sentiment. Welby Pugin (le véritable architecte du Parlement de Westminster, comme on l'a récemment établi dans le *Burlington magazine*) eut d'autres raisons, des raisons foncières et techniques d'admirer le style ogival. L'école de 1850 fut, sinon une école de renaissance, du moins une école de restauration; elle ne réussit guère que dans le domaine de l'art religieux, qui pouvait s'accommoder de la résurrection des formes anciennes.

Il fallait reprendre à l'art ancien moins ses aspects extérieurs que ses traditions, ses procédés, son esthétique et son âme. C'est ce qu'a réalisé l'École Saint-Luc, en accomplissant une troisième étape, qui ne s'est produite nulle part ailleurs, si ce n'est en Angleterre. C'est ce à quoi n'avait pu réussir l'école momentanée et si brillante de la nouvelle Renaissance flamande, dont le chef fut H. Beyaert. Formée à la méthode classique, elle ne parvint pas à s'en libérer « elle fit un cadre de forme et s'y enferma ». Elle bénéficiait d'une documentation archéologique très récente et très complète ; c'est ce qui limita son essor, malgré sa plus facile adaptation aux mœurs modernes.

L'École Saint-Luc, qui remonte à des sources plus anciennes et plus pures, fut plus libre et plus féconde. Elle n'est pas esclave de l'archéologie. Elle réalise un idéal de sain rationalisme et de décoration *expressive*. A l'exposition ouverte l'an dernier à Gand, le côté architectural était peu abondamment représenté, en partie par suite de l'abstention délicate du principal protagoniste du mouvement, M. E. Mortier, le Doyen de la Gilde, qui par modestie ou par réserve, s'est tenu à l'écart de la foule où son talent l'aurait fait briller; il en fut de même de feu A. Van Houcke qui s'est contenté d'exposer ses nombreux livres d'architecture, son *Histoire générale de l'architecture*, en français et en flamand, et son *Dictionnaire* de termes techniques flamands. M. Langerock, qui est actuellement en Belgique le praticien en vogue par les ouvrages d'archi-

tecture religieuse, n'avait exposé que son œuvre maîtresse. On sait qu'il a été choisi pour élever le plus grand monument religieux que la Belgique aura entrepris de construire depuis des siècles, la basilique projetée de Koekelberg.

C'est dans un programme bien défini, que l'architecte aime à trouver les éléments d'une conception rationnelle ; c'est par sa conformité à une destination précise, que s'affirme surtout la beauté d'une œuvre. Nous jugeons une église selon son espèce, et apprécions sa valeur esthétique en tant que cathédrale, abbatiale, collégiale paroissiale, conventuelle, etc. Dans quelle catégorie ranger la future basilique de Koekelberg, sinon dans celle des églises décoratives et paysagères? C'est ce qu'on appelle une église votive, à défaut de terme explicite. Il s'agit bien n'est-ce pas, d'un monument élevé pour un site. On veut dresser sur un point culminant de la banlieue bruxelloise un temple isolé, qui montre à la capitale une silhouette somptuaire et ostentatrice. Quelle idée maîtresse engendrera l'ordonnance de son plan et la composition de ses parties? Ce ne sera ni le programme liturgique, ni la tradition artistique, ni les facteurs naturels qui font de nos anciennes églises des organismes germés du sol. Ce sera, pour une bonne part, la réalisation d'un rêve mégalomane, d'une noble et royale fantaisie.

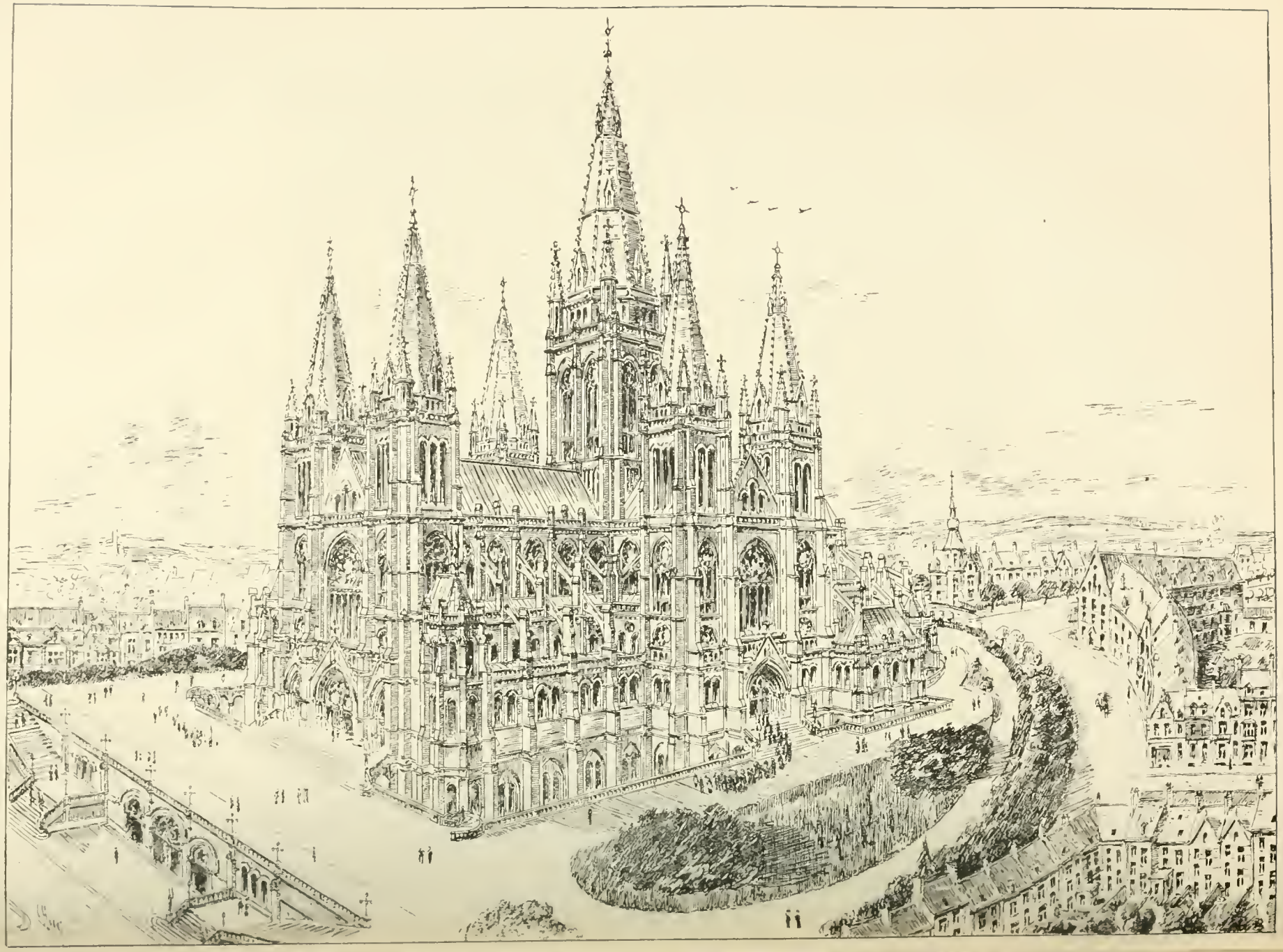
Il est nécessaire d'avoir égard à cette anomalie pour comprendre la tâche de M. Langerock et apprécier son œuvre difficile. Très judicieusement, il a pris pour modèle la masse puissante des cinq tours groupées de la cathédrale de Tournai, une des créations les plus imposantes de notre ancienne architecture ; il a amplifié ce thème, en dressant six tours altières autour de la tour lanterne de sa colossale église. Elles terminent, deux par deux, la nef et les croisillons d'un vaisseau en croix latine. Dans l'espèce, le plan de symétrie centrale en croix grecque était plutôt indiqué, mais l'ancien élève de l'école Saint-Luc n'a pas voulu répudier, comme MM. Stuyt et Cuypers, le type traditionnel de la basilique occidentale. Néanmoins il a fait la nef très courte, pour se rapprocher de l'effet voulu, par un compromis qui manque un peu de franchise. Les six tours satellites, sont des pseudo-tours, incorporées au vaisseau, et percées dès le bas de larges fenêtres, grâce auxquelles elles se greffent mieux aux nefs; il en résulte plus d'harmonie dans l'ensemble et de l'originalité. Les lignes de l'édifice, en gothique primaire, sont nobles et correctes, le style est sobre, et, sans se rattacher au style brabançon, il est peu empreint de réminiscences françaises. Nous regrettons de ne pouvoir présenter à nos lecteurs la reproduction des plans de M. Langerock ; du moins l'artiste nous a-t-il procuré une belle vue d'ensemble de la future basilique.

A côté de M. Langerock prend place un autre architecte distingué, M. J. Coomans, qui a exposé les plans remarquables de la restauration de la cathédrale d'Ypres, la plus belle église de la Belgique. Dans cette même livraison nous nous occupons d'une manière spéciale des œuvres intéressantes de M. Coomans; nous ne nous étendrons pas aujourd'hui sur son projet de restauration, dont nous avons déjà parlé (1). Remarquons seulement une chose.

Au milieu du XIXe siècle, la Belgique s'est noblement intéressée à ses églises anciennes, elle a commencé leur restauration ; l'entreprise était prématurée. Les monuments restaurés alors ont été gâtés. L'heure n'était pas venue, l'école Saint-Luc n'était pas fondée. Celle-ci presqu'exclusivement, dans ses maîtres et ses élèves, a fourni au pays de vrais architectes restaurateurs. Il s'agit maintenant de défaire en partie l'œuvre mauvaise des devanciers, comme l'abominable restauration de la façade du transept Sud de Saint-Martin d'Ypres, où M. Coomans va mettre à exécution de nouveaux plans de tous points remarquable. Il a pénétré à fond le style si particulier de la Flandre Occidentale. Il a érigé d'autre part, dans un style moderne mais tout imprégné de caractère local, l'Hôtel de Ville de Poperinghe, l'Hôtel de Poste à Roulers, et quantité d'autres constructions civiles.

Signalons encore un charmant projet de reconstruction du presbytère et de la sacristie de l'église de Saint-Michel à Gand par MM. F. Todt et V. Vaerwyck ; ce dernier est l'auteur d'un des projets classés (extrêmement original) du con-

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1907, p. 138



cours ouvert pour le palais de la Paix de La Haye ; il a élevé les églises de Marcinelle et de Châtelet.

Nous avons remarqué les beaux plans d'église de M. W. te Riele, notamment de celle d'Almelo, à la tour superbe, d'un beau jet, à plan original trilobé. M. te Riele a adopté le plan majestueux, aux croisillons de transept arrondis, qui caractérise le style rhénan, et ses belles absides du transept offrent, comme celle du chœur, de vastes lanternes éclairées par des lancettes gigantesques, à l'instar des absides brabançonnes. Les

Eglise paroissiale d'Almelo. (Architecte W. te Riele).

nefs sont couvertes de voûtes à nervures entrecroisées, caractéristique de l'école du Nord. Son œuvre, d'une allure élégante, est toute pétrie des meilleures traditions régionales.

M. Carette a présenté en photographie de nombreuses restaurations d'églises. MM. L. Verstraete, G. Van den Broeck, Hoste, Valcke Charels, Depauw et Jos. Vierin, ont exposé d'excellentes constructions de second ordre. Pittoresques et économiques sont les constructions rurales de M. L. Verstraete. M. Goethals avait produit quelques spécimens de son talent consommé. M. G. Van den Brouck, de Bergues, présentait les photographies de constructions usi-

nières empreintes de style et de bon goût. Délicieuses sont les villas côtières de M. Vierin, qui a le grand mérite d'avoir imprimé le cachet du terroir aux nombreux et pittoresques cottages qui se multiplient dans les nouvelles plages belges. Il a trouvé la formule de la villa flamande, qu'il a substituée aux chalets de fantaisie qui pullulent malheureusement depuis La Panne jusqu'à Knocke. Au chalet il a substitué la vraie maisonnette flamande, issue de la cabane rustique, et lui a imprimé un charme exquis, dans un mélange de confort, de bonhomie et de pittoresque. Signalons aussi la jolie maison communale de Zeebrugge.

Ameublement et sculpture.

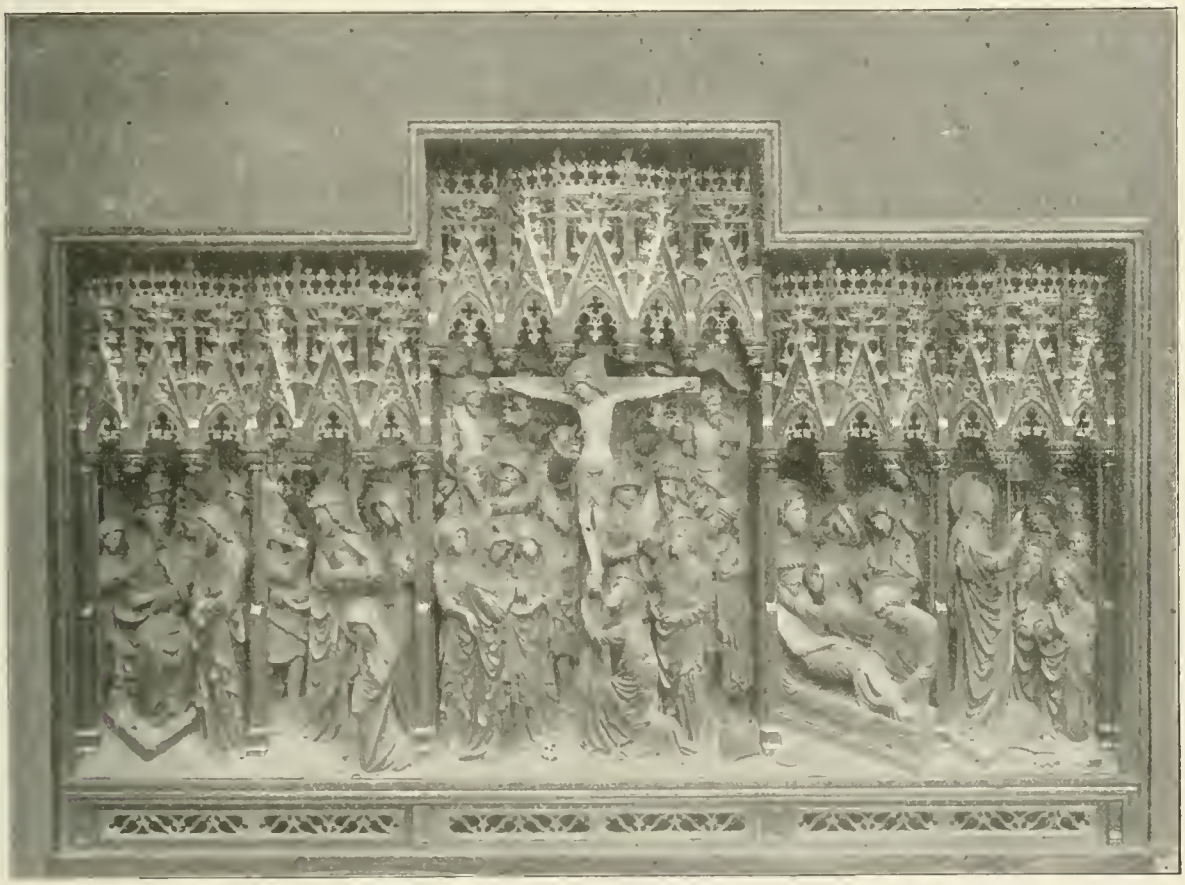
Deux tendances étaient représentées dans l'exposition du mobilier, l'une par M. J. Blanchaert, l'autre par M. Lelan-De-Clerck.

Maison de Mme Van Severen, à Ruysselede. (Architecte M. H. Van den Broucke.)

Le premier s'attache à appliquer la formule gothique aux besoins modernes. Ses meubles, d'un style médiéval pur, sont aussi confortables que peut le rêver la plus pratique des maîtresses de maison ; ils sont d'une technique saine, et plaisent par leurs combinaisons essentiellement rationnelles. Ceux de M. Lelan, dessinés par M. J. Vierin, sont d'un modernisme plus libre, en même temps que d'un style bien flamand. Aux principes de Saint-Luc, l'artiste a pris la logique de sa construction ; aux idées courantes du jour, il s'est plié avec souplesse même dans ses fantaisies de nouveautés. Il faut admirer ce que l'école a mis de sagesse et de bonne technique dans le mobilier à tendance : « esthétique. » Ajoutons que nous avons vu à une exposition ouverte à Tournai en même temps que celle de Gand, un mobilier a rapprocher de celui du maître courtraisien, et digne d'être signalé pour son modernisme mêlé de style traditionnel. C'était un

salon en acajou rehaussé de cuivre repoussé, dû à un ancien élève de l'École St-Luc, monsieur Maurice Noé.

La sculpture prenait à l'exposition une place importante, surtout la statuaire d'église. L'impulsion donnée par le maître, feu Jean Béthune, est rappelée par un délicieux petit autel domestique, appartenant au Cte de Hemptinne. Dessiné par Béthune, il a été taillé dans le buis par Léopold Blanchaert; maître et élève y mêlent étroitement leurs talents. Il représente en cinq groupes de bas-reliefs, l'histoire de la Passion du Sauveur, sous un baldaquin richissime en ses lignes régulières. A ceux qui prétendent que Béthune fut un copiste du moyen-âge, nous conseillons d'étudier cette œuvre profonde où éclate la personnalité d'un maître.



Retable de la chapelle domestique du Cte de Hemptinne, sculpté par M. L. Blanchaert

Blanchaert y a suivi docilement, humblement, la conception de ce dernier. Mais nous le trouvons lui-même, entièrement libre, avec sa propre personnalité, dans d'autres œuvres, où se révèlent les mêmes principes avec un autre sentiment. Ainsi dans le retable de S'Heeren-Elderen-lez-Tongres, il a taillé des madones, empreintes de majesté et de grâce, d'une infinie délicatesse d'expression, réunies dans un retable richement doré et polychromé, éclatant comme un reliquaire d'or et d'émail, d'une puissance décorative étonnante, et ravissant par la noblesse et la tendresse des expressions.

Nous ferons connaître bientôt l'ensemble des œuvres de M. Rooms et de M. de Beule. Un collaborateur distingué nous a promis une étude sur ces artistes. Le premier montre avec quelle maîtrise, il sait satisfaire aux convenances multiples

de sa clientèle, en exposant un retable en style du XVIe siècle, à côté d'un autre, respirant le style sévère du XIVe.

Le premier est superposé à une prédelle joliment peinte par M. Fr. Coppejans. Les figures en sont correctes et distinguées, le groupe fort mouvementé et vivant.

Le riche autel de l'abbaye de Termonde attirait l'attention spéciale du public, œuvre hors pair, par le caractère et la grandeur. Il est taillé dans un albâtre diaphane et veiné ; c'est impressionnant et puissant, mais la grande valeur de la forme sculpturale se perd, à distance, dans l'effet des transparences lumineuses. C'est néanmoins une œuvre marquante, un des chefs-d'œuvre de Rooms. Nos lecteurs connaissent cet artiste, qui a sculpté dans l'ivoire le beau S. Etienne offert naguère par ses amis à M. E. Mortier, et que

Retable de l'église Sainte-Waudru, à Mons. Sculpture par M. R. Rooms; peinture par M. Fr. Coppejans.

nous avons naguère reproduit (1). Il a fait encore la statue en bronze de saint Michel, destinée à orner un pont monumental construit à Gand d'après les plans l'écrivain de ces lignes.

Beaucoup de délicatesse et de sensibilité se dégage du beau crucifix en ivoire exposé par M. Mathias Zens.

M. De Beule est le maître le plus fécond et le plus original de l'École de Gand ; son tempérament si personnel rend moins étroits les liens qui l'apparentent à l'école. Les genres les plus divers sollicitent son ciseau, et il se trouve à la hauteur des problèmes les plus variés. Depuis longtemps il a donné sa mesure et témoigné d'une entente exceptionnelle de l'art médiéval, en plaçant des nerveuses maquettes dans les niches de l'hôtel de ville de Gand, à côté des essais plutôt mièvres du regretté sculpteur Dillens ; c'est à De Beule qu'on doit une meilleure concep-

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1906, p. 399.

Statuette en bronze de saint Michel terminant un candélabre au milieu du pont St-Michel à Gand, par R. Rooms.

tion de cette grande entreprise toujours à l'état de projet, de la décoration statuaire de l'œuvre de Keldermans. C'est un tempérament nerveux et un peu fiévreux. Son art expansif et maniéré s'est cependant fait plus serein et plus gracieux dans le superbe monument funéraire de Mlle Constance Teichman, d'Anvers, cette grande bienfaitrice des pauvres. Il la figure en gisante sur un cénotaphe dont les flancs sont des bas-reliefs charmants. Ses pieds sont posés sur des fleurs trop réalistes, symboliques de la virginité et de la charité ; sa tête, qui semble vouloir se dresser pour la résurrection, est soutenue par de jeunes orphelins agenouillés au chevet. Un dais recouvre le tout. Nous donnons une vue de ce monument dans un autre article de cette livraison, à propos de l'œuvre de M. Coomans qui en dessina l'architecture.

On remarquait aussi parmi les bonnes œuvres de M. De Beule l'autel d'Apelterre, et une très émouvante étude de chemin de la croix.

M. Sinia se révèle comme un maître en la sculpture décorative, dans un grand nombre de morceaux de beau style, par lesquels il a pris une belle part à l'ornementation du nouvel hôtel des Postes de Gand.

Céramique, ferronnerie, bijouterie.

L'école St-Luc étreint tous les arts dans un ensemble harmonique et des rapports intimes. Sur les rayons du mobilier de Lelan, on trouvait des vases appropriés, produits déjà connus au loin d'un vrai créateur, M. Laigneil, qui a si bien réalisé l'intime union de l'art et de la technique. La poterie courtraisienne est bien septentrionale et flamande : elle a cette forme typique, trapue et évasée, qu'affectait, comme par un instinct populaire, la vieille poterie de nos pays, par opposition avec les vases d'allure élancée, au col étroit, des pays méridionaux. On a remarqué que, dans ses produits anciens, la poterie du Midi tient du cylindre, et la poterie du Nord est engendrée par la sphère, tandis qu'au bord de la Loire, on combine en un galbe mixte la forme du cylindre superposé à la sphère. Il y a là comme une observation inconsciente des nécessités physiques locales ; plus on va vers les pays chauds, plus se fait sentir le besoin de protéger le liquide de l'évaporation rapide, et plus l'embouchure du vase tend à se rétrécir en goulot. Le potiket courtraisien est fidèle à son type original. De plus, il est conforme à la technique ; on sent le vase de terre façonné au tour ; on n'y voit pas de décors à grand relief ; un tracé à la pointe sur la partie molle, détermine la surface que l'émailleur devra polychromer dans des tons sobres qui s'accordent avec l'ambiance des intérieurs flamands, et les harmonisent au mobilier de chêne.

***

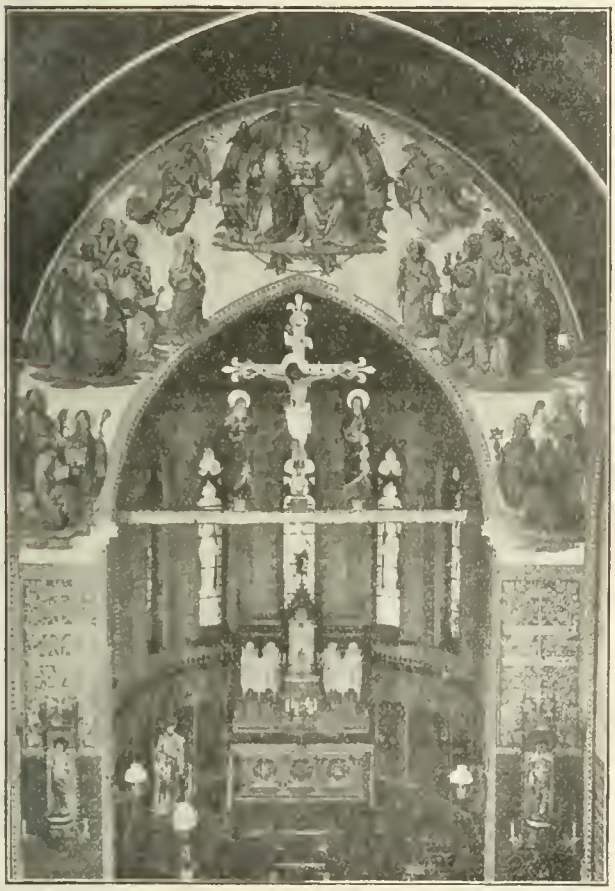
A voir les produits de la métallurgie moderne et nos constructions de fer grandes et petites, on ne se doute pas, que la ferronnerie fut autrefois l'art mannel par excellence ; c'est dans l'âpre métal si rebelle, que se marque de la manière la plus triomphante le labeur sacré de l'ouvrier. Les ferronneries du moyen âge sont des merveilles qui nous déroutent ; à mesure que l'on s'éloigne de cette époque, la ferronnerie devient vulgaire et brutale. L'école St-Luc l'a noblement relevée, et ses forgerons prennent fièrement place à côté des décorateurs, en particulier M. Blancquaert, avec la grille destinée à l'entrée de la maison du sculpteur De Beule et avec deux fort belles torches.

***

Mais le triomphe de l'École de Gand est l'orfévrerie. L. Bourdon, G. et C. Wilmotte ont depuis longtemps rendu célèbre l'orfévrerie religieuse belge. Ces maîtres ont fait école et leurs créations se sont étendues à la joaillerie. La maison Bourdon exposait des broches, des croix, des colliers qui sont des merveilles. Les bijoux gothiques de M. Bourdon, notamment son superbe collier avec pendants, ses croix ciselées ornées de perles et de rubis et sa fleur de lys avec perles et émaux bleus, sont autant d'applications anticipées des principes prônés depuis par Lalique, Wolfers et quelques autres.

L'orfévrerie religieuse offrait de quoi éblouir les visiteurs. Nous nous garderons d'entreprendre l'énumération, encore moins la description des œuvres de MM. Geeraert, De Reuck, Fierlefeyn, Hellner, et les dessins exquis faits par un spécialiste, M. Stockman notamment pour le tabernacle des Bénédictins de Termonde et

pour l'ostensoir d'Huysse; nous n'en finirions pas. La vitrine de M. Bourdon était à mettre hors de pair. Une bonne moitié de ses objets a été dessinée par le Baron Béthune ; quelques-uns sont la reproduction de modèles anciens, entr'autres le bel ostensoir à trois faces copié d'après celui de Léau. Le mérite revient entièrement à M. Bourdon, en particulier de l'ostensoir roman exécuté pour le collège St-Michel à Bruxelles, remarquable par ses émaux ; il en est de même d'un calice orné de filigranes, de la magnifique crosse offerte par les habitants de St-Nicolas à S. G. Mgr Stillemans et d'une custode accostée de deux anges, petite merveille de délicatesse, d'originalité et de grâce.



Peinture murale d'une chapelle à Thielt, par M. L. Bressers.

A signaler les deux panneaux de retable en cuivre exposés par M. Fierlefeyn (les beaux groupes ornant ces panneaux ont été exécutés d'après les modelages de M. Rooms), puis une gracieuse couronne en or, un calice, un élégant reliquaire, et enfin, une œuvre capitale, un grand tabernacle en cuivre doré, tout couvert d'émaux, de riches ciselures, et décoré de six sujets dessinés par M. Stockman, pièce dont le seul défaut est d'être trop riche.

Peinture.

La stylisation du modèle puisé dans la nature et dans les œuvres humaines, son adaptation à la fonction de décor, la mise en valeur des riches couleurs avec harmonie, voilà ce que semblent ignorer les décorateurs modernes, et ce qu'ont compris à merveille les adeptes de l'école gantoise. C'est au baron Béthune et à ses élèves qu'on doit le retour à la bonne voie. L'école dite esthétique a compris depuis, que là est la vérité; elle a adopté le même principe, et, honteuse, semble-t- il, de cet emprunt incontestable, elle s'efforce de le déguiser en se distinguant par la singularité outrancière des formes.

Les néo-gothiques, au lieu de dénaturer la plante et de lui donner des formes géométriques non motivées par les sujétions du cadre ou de la technique, lui laissent sa forme spécifique et sa grâce naturelle. Ils dégagent un trait stylisé un contour simplifié, mais sans déformer le type. Ils usent du réchampi et savent accentuer leur décor en vigueur. Leurs compositions idéalisées trouvent des thèmes pleins de grandeur dans des sujets mystiques pour l'église, et familièrement religieux pour la maison. Leur supériorité est éclatante.

M. L. Bressers exhibait les nombreux relevés de peinture ancienne dont il a la spécialité (peintures découvertes à Alsembergh, à Audenarde, à Binche, à Bruxelles, à Gheel, à Hal, à Laeken, à Malines, à Neeroeteren, à Nivelles, à Gand). Il montrait en outre une belle décoration du chœur et de l'arc triomphal de l'église de Thielt, et MM. Coppejans et De Cramer ont exposé des cartons de la superbe décoration picturale qu'ils ont effectuée à l'église d'Huysse, œuvre dont nous nous occuperons ultérieurement.

M. Cornelis exposait une bonne mosaïque en style roman, et M. Jos. Raedt, un intéressant lambrequin pour dais de procession.

* * *

L'artiste actuellement le plus brillant de l'École de St-Luc est à nos yeux le peintre-verrier M. Ladon. On connaît l'incontestable suprématie des verriers gantois ; il marche à leur tête. On sait que l'objectif premier et principal du baron Béthune a été le relèvement de la verrerie d'église. De l'autre monde, où il jouit de la récompense méritée, il doit voir avec bonheur, quel succès posthume obtiennent ses efforts généreux. L'exposition de Gand ne contenait que peu d'échantillons des vitraux de MM. Ladon, Casier, Ganton, mais on peut les voir briller et scintiller harmonieusement dans toutes nos églises. M. J. Casier perpétue avec une pieuse fidélité le style traditionnel dans la formule rénovée par M. Jean Bethune et son œuvre considérable reste d'une pureté de style impeccable. Au sujet de M. Ladon, voici comment s'exprimait naguère un délicat et compétent critique d'art, M. P. V. :

« Il n'est pas possible, croyons-nous, d'allier à un degré plus intime l'originalité du dessin et du coloris, la connaissance approfondie de la technique et la fidélité aux traditions anciennes. Comme allure, certains des vitraux de M. Ladon valent ce que les anciens ont fait de meilleur : qu'il nous suffise de citer ses évêques et son saint Louis, de Sainte-Waudru, — son saint Jean, de Gohissart-lez-Charleroi, ses groupes encadrés de rinceaux, destinés à l'église de Hamont, en Limbourg. »

« Le coloris de ces vitraux n'est pas moins remarquable ; atténué, caractérisé par des blancs, des bleus éteints et des jaunes profonds dans les vitraux des XVe et XVIe siècles (Sainte-Waudru et Saffelaere), il est d'un éclat incroyable dans les vitraux romans ou du style ogival primaire (Hamont et Gohissart) ; avec cela, jamais de heurts, mais une harmonie toujours soutenue, une plénitude et une chaleur dignes du grand rénovateur de l'art du vitrail en Belgique, l'illustre baron Béthune. »

Il faut encore signaler les broderies de M. J. De Raedt, notamment le beau drapeau flottant de la Congrégation des jeunes hommes d'Iseghem ;

Vitrail de l'église de Watervliet, par M. C. Ganton.

des enluminures dignes du vrai moyen âge, d'Henri de Tracy ; les superbes broderies dessinées par M. Stockman, notamment l'ornement dessiné à l'église Sainte-Waudru à Mons et brodées par les Sœurs de l'Enfant Jésus.

L. Cloquet.

Correspondance.

Armorial des Papes.

*Ayant pris la liberté d'insérer dans la livraison de juillet la lettre de l'un de nos abonnés sur l'*Armorial des Papes, *nous devons à nos lecteurs et à nous même de publier ce supplément d'informations qu'il nous adresse.*

3 août 1908.

Monsieur le Rédacteur,

LA lettre que j'ai eu l'honneur de vous adresser au sujet des armoiries de quelques papes, disait que si l'authenticité du blason d'Innocent VI paraît sans conteste, il n'en est pas de même des versions qu'on en donne, puisqu'elles ne concordent pas.

Après avoir discuté leurs divergences à l'aide des documents que je connaissais, je ne me sentais pas satisfait et je terminais par ces mots :

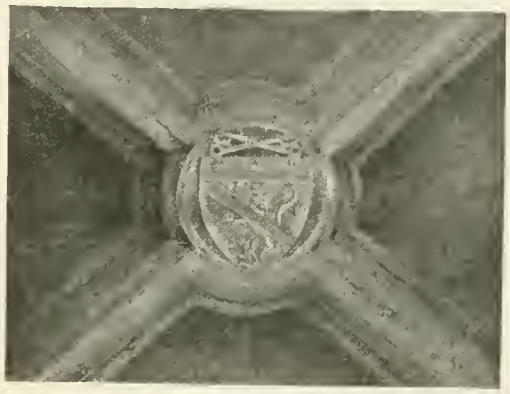
« Jusqu'à meilleure information, je blasonnerai l'écu de la famille Aubert des Monts et du Souverain Pontife qui en fut la gloire :

« *De gueules, au lion d'or, à la cotice d'azur brochant sur le tout ; au chef cousu du premier, chargé de trois coquilles du second* — alias : *au chef d'argent chargé de trois coquilles de gueules — rangées en fasce.* »

Dans l'espoir de parvenir à la vérité j'ai continué à étudier la question, et je viens vous prier de vouloir bien, cette fois encore, communiquer le résultat de mes nouvelles recherches à M. le chanoine Leuridan.

Me fiant à l'autorité et à la compétence des héraldistes d'Avignon, j'avais avec eux rejeté la divise. Mais la définition que j'en donnais d'après leur manière d'interpréter les armoiries d'Innocent VI, est fausse. J'avais compris que la divise était une partie du champ de l'écu et qu'elle devait être entre deux reliefs dans la sculpture. Tous les traités de blason que j'ai consultés l'appellent, au contraire, une fasce rétrécie, diminuée de largeur, divisée, et par conséquent une *pièce* ou *meuble* de l'écu qui doit se figurer en un seul relief dans la sculpture.

Il semble bien, alors, que ce relief change la nature de ce qu'on veut représenter selon qu'on le fait plus ou moins large. Que servirait-il de lui donner plus de proportion qu'un simple trait si l'on veut marquer seulement la séparation du chef et de la partie inférieure de l'écu ? Or, à supposer que ce soit l'unique raison, il est évident qu'on aurait pu le faire plus étroit sur l'écu de la clé de voûte du tombeau d'Innocent VI que vous avez reproduite. Il en est de même du blason de la clé de voûte de la tour Saint-Laurent au palais des papes, où le relief est plus large que sur la précédente : il occupe le tiers du chef. J'en dirai autant de l'écusson du cardinal Audoin Aubert, neveu d'Innocent VI, écusson sculpté en 1353 à la clé de voûte de la salle du premier étage du



Avignon. — Armoiries d'Innocent VI à une clé de voûte du 1er étage de la tour Saint-Laurent au Palais des Papes

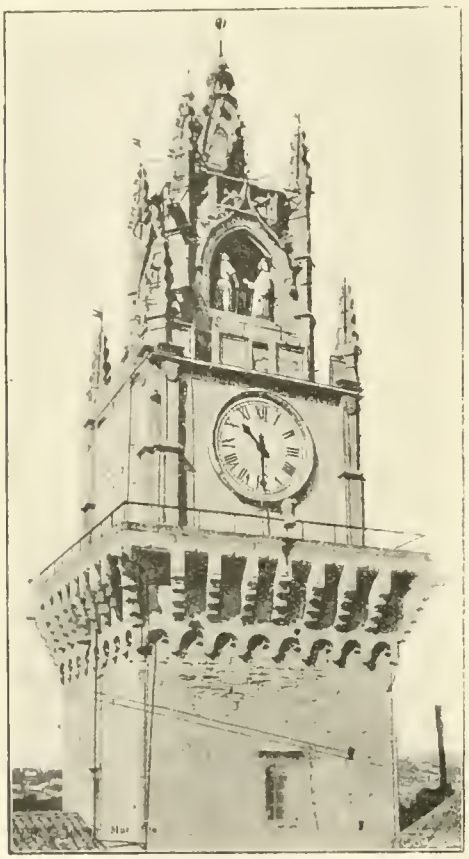
beffroi de l'Hôtel de ville d'Avignon, et dont je n'avais pas parlé [1].

Avignon. Armoiries du cardinal Audoin Aubert à la clé de voûte du 1er étage du beffroi de l'Hôtel de ville.

Ci-joint la photographie de ces deux derniers blasons et du beffroi en question.

1. « Devenu pape sous le nom d'Innocent VI, Étienne Aubert conféra le cardinalat en 1352 à son neveu Ardouin [*sic*] Aubert, évêque de Maguelonne. C'est ce cardinal qui fit construire en l'an

Je regrette de ne pas posséder également la photographie des clés de voûte armoriées de l'église de Beyssac. Hélas ! cette église est entre les mains d'un intrus qui ne la laisse ouverte que lorsqu'il s'y trouve. Le pasteur légitime en a été indignement chassé, ainsi que du presbytère, par une municipalité sectaire. Il serait intéressant de savoir si elles ressemblent aux autres clés de voûte sur le point qui nous occupe, car dans l'affirmative je ne m'expliquerais plus pourquoi en faisant leur description on n'en tiendrait pas compte.



Avignon. — Beffroi de l'Hôtel de ville construit par le cardinal Audoin Aubert.

Si de la sculpture nous passons à la peinture, deux anciens manuscrits que je n'avais pas signalés, de la bibliothèque de Carpentras, le n° 890, de la collection Barjavel (fol. 4), sans nom d'auteur, composé en 1540, et le n° 1862 (fol. 132), écrit par Peiresc (1) au commencement du XVIIe siècle et consacré au XIVe, reproduisent le blason colorié d'Innocent VI avec ces émaux : champ et chef *de gueules*, lion et coquilles *d'argent*, cotice *d'azur*. Et pas plus de divise ici que dans les autres héraldistes du Comtat-Venaissin, sauf sur le plan cité de la chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon ! Le manuscrit 1862 présente cependant une particularité qui se rencontre rarement dans le dessin : deux traits fort rapprochés l'un de l'autre, au lieu d'un seul, à la naissance du chef pour indiquer ou simuler sans doute en relief la séparation (1) Un des côtés de l'écu et de la cotice a également un double trait pour la même fin. Mais le petit espace compris entre les deux traits sous le chef est peint en rouge comme la tranche gauche de l'écu. De là, et de ce que j'ai dit précédemment il semble définitivement acquis que le chef est *de gueules*. Aussi bien, Massilian, que sur la foi de Reynard-Lespinasse *(op. et loc. cit.)* je croyais l'un des rares partisans du chef *d'argent*, doit être retranché de leur nombre. Son manuscrit (n° 2431, XI, f° 10, à Avignon) porte : *de gueules, au lion d'or, à la bande d'azur brochant sur le tout ; au chef d'azur chargé de 3 coquilles d'or*. Ainsi que le P. Gorgeu *(op. cit.)* il a donné au chef l'émail attribué à la divise par tous ceux qui l'admettent (2). Mais les coquilles et le lion seraient-ils plutôt *d'argent* comme le veulent les manuscrits de Carpentras ?

Après mes recherches dans le Midi et le Limousin, il restait à interroger l'Auvergne où s'éteignit la famille d'Innocent VI. J'ai demandé à l'honorable et savant M. Rouchon, archiviste départemental du Puy-de-Dôme, quelles armes les héraldistes de sa province attribuaient à l'évêque de Clermont, Etienne Aubert, le futur pape, et à sa parenté. Il répondit sans citer aucun nom d'auteur ni aucune preuve :

« *De gueules, au lion d'argent, à la bande d'azur brochant sur le tout, au chef de gueules soutenu* (3) *d'azur et chargé de trois coquilles d'argent* (4) ».

C'est la première des trois versions que je rapportais dans ma précédente lettre et celle qu'adopte aussi La Chesnaye des Bois dans son *Dictionnaire de la noblesse de France* (19 vol., Paris, édit. de 1863, t. I, col. 257, art. *Aubert*). En corrigeant *bande* par *cotice*, serait-elle la vraie ? Ce n'était pas mon avis tout d'abord, regardant les armoristes modernes d'Avignon, qui la rejetaient, comme mieux à même d'être bien informés. J'incline maintenant

1353 cette magnifique tour qui devint plus tard le Beffroi de l'Hôtel de ville, et qui est appelé vulgairement la Tour de l'Horloge.

« Les armes du cardinal sont sculptées à la clé de voûte de la salle du 1er étage de la dite tour. » Gustave Bayle, *Histoire de la Tour de l'Hôtel de ville d'Avignon*, dans le *Bulletin de Vaucluse*, t. III, année 1881, p. 73.

1. Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, né en 1580 d'une famille noble de Provence, était un des hommes les plus instruits de son temps. Quoique conseiller au Parlement d'Aix, il voyagea beaucoup. On lui doit la découverte des marbres de Paros et l'importation en France des chats angoras et de divers végétaux exotiques. Auteur de plusieurs *Manuscrits* intéressants, embrassant un période de l'année 1300 environ à 1635, il est le premier qui ait écrit l'histoire par l'aspect de la médaille. Sa mort arriva en 1637.

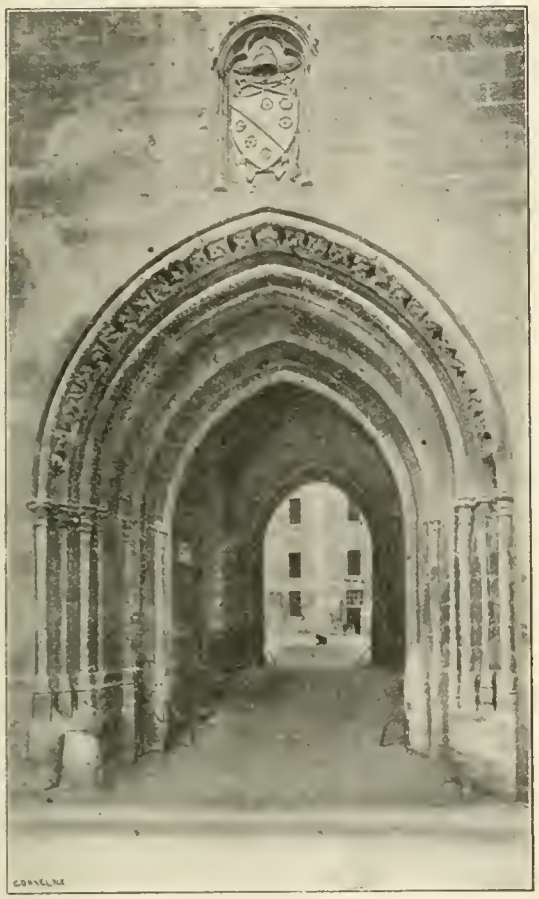
1. Cette particularité existe aussi sur la gravure des Bollandistes, *Acta Sanctorum*, t. XIII, *Propylæum Mai*, p. 90 **.

2. La devise se trouve aussi *d'azur* sur l'écusson d'Innocent VI à la page 547 de l'*Armorial*, manuscrit de 1604, n° 20, 296 (Bibl. nat.) que je citais à Jean XXII ; mais le lion a été omis et les émaux du chef sont renversés, il est *d'argent* avec coquilles *de gueules*.

3. Ce terme employé seul équivaut à l'expression : *soutenu d'une divise*.

4. Cette description serait-elle tirée de Bouillet, *Nobiliaire d'Auvergne ?*

à l'admettre parce qu'elle a en sa faveur les écus sculptés quant aux *meubles*, et les plus anciens auteurs du Midi,



Avignon. — Entrée principale du Palais des Papes surmontée des armoiries de Clément VI.

que je viens de connaître, joints au plus grand nombre des héraldistes de tous pays quant aux *émaux*.

On peut donc s'en tenir là au sujet du blason d'Innocent VI.

Les manuscrits de Peiresc (fol. 130) et de la collection Barjavel (fol. 3 et 6) offrent, en outre, les armes de Clément VI et de Grégoire XI : *d'argent, à la bande d'azur accompagnée de six roses de gueules mises en orle.* Je vous envoie la photographie de l'entrée principale du palais des papes qui porte cet écu, elle prouvera que M. Leuridan a raison sur la position des roses.

Le manuscrit n° 890 présente seul les armes de Benoît XII (fol. 2) : *d'argent, à la bordure de gueules* et celles de Jean XXII (fol. 1) : *écartelé, aux 1 et 4 d'argent, au lion d'azur accompagné de dix billettes* ([]) *de gueules posées en orle ; aux 2 et 3 de gueules, à deux fasces d'or.*

Ces documents confirment les descriptions que j'ai adoptées pour ces divers papes. Les *billettes*, données par un seul auteur à Jean XXII, et les fasces *d'or*, ne sauraient, semble-t-il, ébranler mes preuves et conclusions.

Pardonnez-moi, Monsieur le Rédacteur, toutes les menues explications, sèches et ardues, de cette lettre et surtout de la précédente, qui demandent beaucoup d'attention pour être comprises. Souvent ce n'est qu'au prix de ces mille détails que l'on parvient à découvrir la vérité. M. le chanoine Leuridan m'excuse lui-même quand il écrit pour se disculper des erreurs qui ont pu lui échapper, que « le blason des papes est un véritable dédale de questions très controversées et fort peu claires ». Et, ajouterai-je, on y rencontre bien peu de critique. Dès lors qu'on ne veut pas traiter ces questions d'une manière superficielle, la démonstration qu'elles exigent, comme tout problème compliqué, en rend l'exposition et la lecture d'autant plus difficiles qu'on ne cesse de les embrouiller depuis des siècles.

Dans ces pages, écrites sans aucune prétention littéraire, je n'ai pas non plus l'intention de rien apprendre aux érudits. Ils en savent plus que moi. C'est à leur école et dans l'étude de leurs ouvrages que je m'instruis. J'ai voulu seulement contribuer pour une part, si faible soit-elle, à la bonne ornementation du monument élevé à Notre-Dame de la Treille.

Daignez agréer, je vous prie, Monsieur le Rédacteur, l'expression de mes hommages les plus respectueux.

Un Abonné.

Questions et Réponses [1].

Les sculptures symboliques de l'Hôtel de ville de Courtrai.

En réponse à la question que nous avons posée à ce sujet dans notre livraison du mois de mars dernier, nous avons reçu deux intéressantes communications. Voici la première, que nous a adressée M. F. Alix :

UNE étude approfondie de la littérature du moyen-âge et spécialement des Bestiaires, Volucraires et Lapidaires, permettrait d'identifier les sculptures allégoriques de l'hôtel-de-ville de Courtrai. Mes connaissances ne me permettent pas d'oser une telle entreprise. Cependant l'explication des n°s 3 et 7, me paraît facile.

L'édifice faisant saillie est une tour, la femme qui apparaît à la fenêtre est la fille du roi : l'homme blotti dans le panier est le poète Virgile. Les personnages placés en bas représentent le peuple de Rome accouru pour se gausser de l'amoureux mystifié.

Nul nom ne fut plus populaire que celui du poète de l'Enéide. Déjà Properce avait dit ;

Cedite romani scriptores, cedite graii
Nescio quid majus nascitur Iliade.

Le succès prodigieux des ouvrages de Virgile l'entoura d'une telle renommée que le peuple l'acclamait au passage, et qu'au théâtre on l'honorait comme un empereur. Ses Géorgiques firent croire qu'il avait pénétré à fond les secrets de la nature ; et les secrets populaires qui y sont renfermés le firent passer pour un grand magicien.

A peine mort on lui éleva des statues : on célébrait avec une ferveur toute religieuse le jour de sa naissance. Son tombeau devint un lieu de pèlerinage fréquenté par les poètes et les femmes enceintes. Lorsque l'on consultait le destin en ouvrant un livre au hasard on se servait de préférence de la Bible ou de l'Enéide, regardée comme les Actes du peuple romain. Comme la ferveur allait toujours croissant, bientôt les premiers chrétiens virent dans un passage des Bucoliques, une prophétie de la naissance du Christ. (Eglogue IV, v. 5.) Virgile fut presque traité comme un prophète : dans plusieurs églises, et notamment dans celle de Rouen, on le chantait comme le poète des Gentils : « Maro, vates Gentilium da Christo testimonium ».

Pendant le moyen-âge le poète de Mantoue jouit d'une autorité souveraine. On lui attribua les œuvres les plus merveilleuses et les plus extraordinaires. Cependant comme toute médaille, la gloire de Virgile eut son revers. Il fut accusé d'immoralité : plusieurs traduisirent son surnom de Parthenias (le Virginal) par « amant des vierges ». De là naquit une légende qui illustra la littérature et les arts de cette époque.

L'ami des vierges devint amoureux de la fille de l'empereur Julius. Celle-ci lui donne rendez-vous à minuit au pied de sa tour.

Une corbeille descendroit
Et Virgile eins se mettroit,
En amont tantost vous trairons.

L'amoureux ajoute foi aux promesses de son amie, se rend au pied de la tour, monte dans la corbeille, mais

Quand au droit milieu fut saquie
Adont illec fut atacquie
. . . . . .
Et illecques lyer se tint
Jusques par tout le beau jour vint
Tout le monde y est venu ;
Et chacun s'est illec tenu :
Disoient : Vez cy grant merveille ;
Vez Virgile en la corbeille [1].

Tout Rome accourut voir ce spectacle, et l'amant malheureux fut maintenu en cette posture jusqu'à midi. Enfin délivré il se venge cruellement, et la perfide amante fut punie dans sa pudeur même.

Les moralistes du moyen-âge tirèrent parti de cette légende, elle leur servit à prouver la fragilité de la raison humaine lorsqu'elle n'est pas soutenue par la grâce. Pour frapper davantage

1. Voir *Revue de l'Art Chrétien*, de 1908, p. 123.

1. Les faitz merveilleux de Virgile, Genève, Gay, 1867.

l'imagination, la corbeille fut exposée dans les églises.

Jadis on voyait cette scène sculptée sur une des miséricordes de la cathédrale de Rouen, mais elle fut supprimée sous le pontificat du cardinal Cambacérès. Dans l'église Saint-Pierre à Caen, sur le 3e pilier, on voit encore Virgile blotti dans une corbeille suspendue au bout d'une corde. Les encadrements du titre des œuvres de Virgile (édition de 1529. Paris, Pierre Gandoul), Montfaucon (Antiq. expliq. t III. 2e part. pl. 194) figurent le même sujet

Le sculpteur de l'hôtel-de-ville de Courtrai a traduit une légende encore très populaire à son époque.

Un passage de Jehan de Meung rapproche cette scène de la scène n° 7, qui nous montre un personnage marchant à quatre pattes et chevauché par une femme.

Luxure est un péché que qui s'i livre
James jusqu'à la mort à peine s'en délivre :
Virgile et Aristote en furent ja si yvre
Que petit leur valurent leur engin et leur livre (1).

Alexandre devient tellement amoureux d'une jeune Indienne qu'il en néglige ses conquêtes. Aristote son précepteur parvient cependant à le détourner de sa passion. Furieuse, l'Indienne jure de se venger. « Soyez demain à la fenêtre » de la tour, dit-elle à son royal amant, et je » vous ferai voir votre précepteur en belle pos- » ture ! ».

Puis usant de tous ses charmes et de tous ses artifices elle rend le philosophe éperdument amoureux au point de céder à tous ses caprices. La belle lui demande de se promener à cheval sur son dos. Aristote cède, on lui met une selle sur le dos, un mors dans la bouche et

... la demoiselle trop lie
Aval le vergier le conduit :
A lui chevaulchier se déduit,
Si chante cler et à voix pleine :
« Ainsi va qui amors maine... »

A cette vue Alexandre éclate de rire. Aristote lève la tête, voit son élève et s'enfuit honteux et confus, d'avoir malgré son âge, cédé à une passion qu'il reprochait à un jeune homme.

Cette scène est aussi sculptée sur le chapiteau de l'église Saint-Pierre à Caen, au portail de la Calende et sur une des stalles de la cathédrale de Rouen, au-dessous d'une console au portail de Saint-Jean à Lyon, dans un médaillon conservé au palais des Beaux-Arts à Paris et provenant du château de Gaillon, sur une petite plaque d'ivoire reproduite dans Montfaucon.

A l'exposition de Paris en 1880 on pouvait voir deux aquamaniles du XIVe siècle, représentant une jeune Indienne chevauchant Aristote. L'une faisait partie de la collection Spitzer, l'autre de la collection Chabrière Arlès.

Le même sujet a été peint par Spranger et gravé par Sadeler, au XVIIe siècle, gravé sur bois par Hans Baldung, exposé au salon de 1855 par Henri Lehmann.

Frédéric ALIX.

1. Jehan de Meung. Codicile, 441.

***

D'autre part nous avons reçu de M. Ch. Parmentier la lettre suivante :

Gand, le 19 août 1908.

Monsieur le Rédacteur,

Dans sa 2e livraison de 1908, à la page 123, sous la rubrique « Question », la *Revue de l'Art chrétien* reproduit la fiche descriptive que le conservateur du Musée du Cinquantenaire à Bruxelles, M. Rousseau, consacre à une curieuse série de sculptures du XVIe siècle ornant les semelles des poutres dans une des salles de l'hôtel de ville de Courtrai. Ces haut-reliefs sont au nombre de huit. La signification de deux d'entre eux seulement est donnée dans la fiche. Celle des autres demeure obscure et, pour arriver à l'éclaircir, la *Revue* fait appel à ses lecteurs.

Il m'a semblé, Monsieur le Directeur, que pour quatre tout au moins des six scènes non élucidées, il s'offre des interprétations non douteuses. Je me permets de vous les soumettre.

Rappelons tout d'abord que l'une des deux scènes expliquées représente Ève remettant à Adam la pomme fatale.

L'autre nous montre un personnage couronné, marchant à quatre pattes, une bride à la bouche, et servant de monture à une femme. M. Rousseau suppose, avec raison, que cette scène évoque une aventure ridicule que la légende médiévale

attribuait au « prince des philosophes » Aristote et qui fut contée entre autres par le trouvère Henri d'Andelys.

Or, il faut noter que, dans l'iconographie du moyen-âge, cette scène est presque toujours accompagnée d'une autre reproduisant une aventure non moins grotesque mise sur le compte de Virgile : le poète, au cours d'une visite galante, aurait été, sous prétexte de lui éviter la rencontre d'un jaloux, descendu par une fenêtre dans un panier et le panier aurait été arrêté à mi-route du sol, immobilisant le fugitif et le livrant sans défense aux moqueries des passants.

Comme on pouvait s'y attendre, l'anecdote concernant Virgile se retrouve dans les hauts-reliefs courtraisiens. C'est bien elle que reproduit la scène décrite par M. Rousseau, sous le n° 3, en ces termes :

3. — « Au fond, un édifice avec avant-corps en faible « saillie percé, dans le haut, d'une petite fenêtre à la- « quelle apparaît une tête de femme ; à cette fenêtre « est suspendu un panier dans lequel un homme est « blotti.

« Au bas, une femme assise sur un siège, désigne le « panier de la main ; à droite un homme et une femme, « à gauche deux hommes, les uns regardant le panier, « les autres s'en détournant avec des gestes ironiques.— « H. : $0^m,73$ — L. : $0^m,35$. »

Si j'interprète bien le numérotage des hauts-reliefs par M. Rousseau et ses indications quant à leurs dimensions respectives, les deux scènes d'Aristote et de Virgile doivent se trouver sculptées sur les deux semelles de la même poutre. Il est du reste naturel qu'elles se fassent pendant ; le fait qu'elles se rencontrent d'habitude ensemble a été noté entre autres par M. le chanoine Reusens dans ses *Éléments d'archéologie chrétienne.*

Nous voilà donc, possédant la signification de trois des huit scènes. Toutes les trois rappellent des mésaventures que la Femme a values aux fils d'Adam ou à Adam lui-même. Il est probable dès lors que les cinq restantes reproduisent des sujets analogues.

Effectivement, c'est le cas au moins pour trois d'entre elles, celles que M. Rousseau numérote 1, 6 et 8 et qui sont toutes trois empruntées à l'Écriture.

Commençons par la dernière, que M. Rousseau décrit comme suit :

8 — « Un site montagneux ; au sommet, une chapelle « ou une petite église.

« A mi-hauteur, un homme est affaissé, la tête posée « sur les genoux d'une femme assise, qui semble lui « panser une blessure au crâne (? la main droite de la « femme est brisée). Plus bas, un jeune clerc porte un « cierge (? ou un bâton ?). — H. : $0^m,71$. — L. : $0^m,19$. »

C'est l'histoire de Samson, tondu après que Dalila « l'eut endormi sur ses genoux et lui eut fait incliner la tête sur son giron » (Juges, XVI, 19). Pour ce qui est du prétendu « clerc » qui assiste en tiers à la scène, il va de soi que l'artiste ne lui a pas fait tenir un cierge ; c'est peut-être le barbier que, d'après le texte, Dalila fit mander, peut-être simplement un Philistin quelconque. Mais la signification de la scène même n'est point douteuse et le site montagneux dans lequel elle se passe rappelle que Dalila habitait « dans la vallée de Sorec » (XVI, 4).

Passons à la scène n° 6 :

6. — « Dans un site accidenté, un guerrier, couvert « d'une armure, est étendu sur le sol ; près de lui, un « ceinturon détaché auquel est accroché un cimeterre. « Une femme appuie de la main gauche sur le casque « du guerrier un morceau de bois sur lequel elle frappe, « comme pour briser le heaume (ou la tête) de ce per- « sonnage. — H. : $0^m,72$. — L. : $0^m,19$. »

Aventure du chef cananéen Sisara, fuyant devant les Israélites et mis à mort par Jahel, dans la tente de laquelle il s'est réfugié et qui, pendant son sommeil, lui enfonce un clou dans la tête (Juges, IV, 21). A noter que, d'après le récit biblique, le sommeil de Sisara semble provoqué par le lait que Jahel lui a fait boire au lieu de l'eau qu'il demandait (IV, 19 et V, 25). C'est probablement pour ce motif que la scène, à ce que je pense, fait pendant à celle d'Adam et Ève : l'offre fatale du lait est mise en parallèle avec celle de la pomme

Enfin, il est une scène encore dont la signification me semble claire. C'est la 1re :

1. — « Au fond, sur un haut piédestal une statuette de « guerrier tenant de la main droite une lance, et de la « gauche un bouclier. Au premier plan, un roi (?) qui « plie le genou et lève vers elle ses mains jointes, semble « l'adorer ; ce personnage porte un ample manteau et un

« chapeau à fond plat, à large bord retroussé sur le « front, et entouré d'une couronne. Derrière lui un « page (?) se tient dans une attitude analogue.

« Du côté droit de la scène, deux femmes lèvent la « main gauche montrant l'idole. De l'autre côté, deux « autres femmes s'en éloignent avec mépris (l'idolâtrie et « la religion). — H. $0^m,70$. — L. 0,35. »

Selon toute apparence, cette scène représente Salomon séduit par ses femmes étrangères et poussé par elles à l'idolâtrie, au culte de Chamos et de Moloch. « Et il en fit de même pour toutes ses femmes étrangères qui faisaient des encensements et qui sacrifiaient à leurs dieux » (III Rois, XI, 8)

Voilà donc interprétés six des haut-reliefs sur huit. Il ne reste d'inexpliqués que ceux décrits comme suit par M. Rousseau :

« 5. — Au fond un souverain, assis sur son trône, con- » ronne en tête et sceptre à la main, s'entretient avec » une femme, debout à sa droite ; il tourne le dos à un » autre femme qui porte un objet en partie brisé (un » croix ?) et semble faire un geste de dépit.

» Les deux premiers plans sont occupés par quatre » femmes qui filent ; deux d'entre elles tiennent une » quenouille et un fuseau ; la troisième n'a que la » quenouille ; la dernière, le fuseau seulement.

» Ce moulage est couronné d'une étroite frise de rin- » ceau. — H. $0^m,78$ — L. $0^m,35$. »

« 4. — Un site montagneux ; au sommet, une maison- » nette et des arbres ; tout au bas, une petite grotte.

» Un homme debout, la tête haute, la main gauche » levée d'un geste énergique, la main droite (brisée) » abaissée vers la terre, semble prononcer une impréca- » tion ; à sa gauche, une femme le tient par son manteau » et paraît chercher à le calmer. — H. $0^m,74$ — L. $0^m,19$. »

Je n'entrevois aucune explication plausible à ces deux scènes. Faisons toutefois, concernant la dernière (n° 4), une double observation qui peut-être contribuera à mettre quelque autre de vos lecteurs sur la voie.

D'abord, il est à noter que les scènes paraissent toutes aller deux par deux : celles qui, à en juger par le numérotage et par les dimensions indiquées, doivent figurer sur les deux semelles de la même poutre, se font pendant, non seulement par la place symétrique qu'elles occupent, mais encore par leur signification.

Le n° 1 — le *roi* Salomon — fait pendant au n° 5 — inexpliqué, mais où figure aussi un *roi*.

Le n° 2 — la chute d'Adam entraînée par l'*offre* de la pomme — fait pendant au n° 6 — le sommeil mortel de Sisara entraîné par l'*offre* du lait.

Le n° 3 — la mésaventure du *païen* Virgile — fait pendant au n° 7 — la mésaventure du *païen* Aristote.

Il est donc très probable que la scène 4 — inexpliquée — fait de son côté pendant à la scène 8 — Samson — en offrant avec elle quelque analogie de sujet.

D'autre part, on peut tenir pour assuré que M. Rousseau fait erreur lorsque, décrivant la scène 4, il suppose que la femme cherche à calmer le personnage au manteau ; nous croirions plutôt que le personnage en question a à se débattre contre des sollicitations condamnables.

En tout cas, il paraît clair que les scènes dérivent toutes d'une même idée nettement misogyne.

Pour l'artiste qui tailla ces haut-reliefs, la Femme est l'être redoutable entre tous. Comme son contemporain François I — bien que pour des raisons moins profanes — notre sculpteur estime « bien fol qui s'y fie ». Et, en effet, il nous montre, depuis les jours de l'Eden, quantité de fils d'Adam qui se perdirent, à la suite de leur père commun, pour avoir écouté trop volontiers les suggestions féminines. Nul, nous expose-t-il, n'est à l'abri du danger, et les sages même y succombent en même temps que les héros et les monarques.

L'artiste a du reste résumé sa pensée dans la scène représentant Adam et Eve : l'Esprit malin — comme nous l'apprend la description de M. Rousseau — y apparaît, serpent par le bas du corps et femme par le haut. En un mot, la Femme c'est le Démon.

La conception est un peu excessive, mais, traduite par le ciseau en images originales et frappantes, il est permis d'espérer qu'elle aura, au cours des siècles, inspiré aux magistrats communaux de Courtrai des réflexions salutaires et de nature à défendre contre l'humaine faiblesse leur dignité scabinale.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance de mes sentiments distingués.

Ch. PARMENTIER.

Travaux des Sociétés savantes.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 31 juillet 1908.* — M. Dieulafoy rend compte de la mission de M. le général de Beylié qui vient de terminer la première partie des fouilles de la Kaleb des Beni-Hammad, abandonnée vers 1075. Il montre l'intérêt de ces nouvelles fouilles, où ont été mis au jour un pendentif nervé, un parement de faïence blanc et bleu, dans lequel les croix alternent avec les étoiles à huit points, des ruches d'abeilles en marbre, des plaques de faïence à reflets métalliques, et enfin des décors en stuc peints en rouge et bleu, avec des touches blanches et des rehauts d'or sur les saillies. C'est un prototype de la décoration de l'Alhambra.

M. Dieulafoy annonce ensuite que M. Massignon vient de découvrir en Mésopotamie, à une journée au sud de Kerbela, un immense château fortifié en excellent état de conservation et paraissant remonter au VIIe ou au VIIIe siècle.

Séance du 7 août. — M. Chatelain communique un feuillet de parchemin du XIIIe siècle, orné de miniatures, qui recouvrait un volume de la bibliothèque de l'Université de Paris : l'ouvrage de Jansénius intitulé *Augustinus*, publié à Paris en 1641. C'est le reste d'un beau manuscrit du roman en prose de *Lancelot du Lac*, qu'un relieur a employé comme couverture. Il est probable que d'autres exemplaires de la même édition de l'*Augustinus* ont été reliés avec des fragments du même manuscrit.

Séance du 21 août. — M. Reinach présente, de la part de Hamdi Bey, les photographies d'un admirable bas-relief du Ve siècle, récemment découvert dans l'île de Thasos. Il représente un banquet funéraire avec un mort héroïsé couché sur un lit, une femme assise, un jeune échanson et des animaux domestiques.

Le même savant annonce la découverte extraordinaire faite le mois dernier par la mission italienne de Phaestos, en Crète, d'un disque en argile de 16 centimètres de diamètre, portant sur ses deux faces plus de 120 signes pictographiques représentant des hommes, des animaux et des arbres. C'est le premier texte que l'on possède de l'ancien système des hiéroglyphes usité en Crète et, comme ces signes sont imprimés à l'aide de poinçons, le plus ancien spécimen de typographie, qui remonte à vingt siècles avant notre ère.

Séance du 28 août — M. H. Cordier donne lecture d'extraits d'un mémoire relatif aux Mossos, population du Sud-Ouest de la Chine, apparentée aux Thibétains, et particulièrement à leurs vocabulaires de leur écriture pictographique.

Notons une étude de M. Lechat, sur une des figures de la frise du Trésor de Cnide, à Delphes, qu'on interprétait comme un Dionysos et que l'auteur explique comme un géant.

Séance du 4 septembre. — M. Maspero expose qu'au récent Congrès historique international à Berlin, il a été amené, d'accord avec plusieurs autres érudits, à proclamer la fausseté des deux scarabées d'Egypte dont deux savants, MM. Capart et Moret, avaient entretenu l'Académie.

Séance du 11 septembre. — M. Héron de Villefosse commente le texte d'une inscription votive trouvée dans les dernières fouilles d'Alise Sainte-Reine, gravée sur un vase de bronze.

M. de Villefosse fait part ensuite d'une trouvaille faite par M. Rouzaud dans les fondations des vieux remparts de Narbonne. Il s'agit d'un monument funéraire comportant un bas-relief et une inscription. Le bas-relief offre une très belle représentation d'un moulin à grains. L'épitaphe du meunier et de sa famille est placée au-dessus des sculptures.

Séance du 25 septembre. — Au cours des fouilles entreprises à Délos, les membres de l'Ecole française d'Athènes ont découvert une inscription bilingue (grecque et sabéenne ou himyarite) gravée sur un autel.

M. P. Berger annonce qu'il a reçu du R. P. Delattre, et de M. Vassel, de Tunis, les estampages de diverses inscriptions puniques dont il donnera l'explication dans les prochaines séances.

M. M. Croiset donne lecture d'une courte notice de M. G. Lefebvre, sur deux stèles récemment trouvées à Bath-Hérit, l'ancienne Théadelphie, au Sud-Ouest du Caire. Ces stèles reproduisent un acte de la reine Bérénice IV (58 à 55 avant J. C.), accordant le droit d'asile à un temple du dieu Pnéphéros. C'est un document intéressant pour l'histoire administrative et religieuse de l'Égypte ptolémaïque.

Séance du 2 octobre. — M. P. Gauckler rend compte des fouilles récemment exécutées, au Janicule, à Rome. Ces recherches ont porté sur l'emplacement de l'ancien *Lucus Furrinæ* où se tua Caius Gracchus, et que M. Gauckler avait

précédemment réussi à identifier avec le ravin de la villa Sciarra. Elles avaient pour objet de retrouver l'installation hydraulique et le temple des dieux syriens qu'il supposait avoir jadis existé à cet endroit.

Dans un premier chantier, on découvrit, l'antre des *Nymphes Furrinæ*.

D'autres recherches, entreprises à peu de distance, sur le versant Nord du ravin, par MM. G. Nicole et G. Darier, de Genève, mirent au jour, une des chapelles du sanctuaire syrien.

M. de Lasteyrie communique la première partie d'un intéressant travail, relatif à l'église de Saint-Philibert de-Granlieu (Loire-Inférieure). Il s'applique à faire la description de ce monument, à préciser l'époque de sa construction et à reconstituer le plan primitif.

Les RR. PP. Janssen et Savignac, font une communication sur les excellents résultats de la mission archéologique en Arabie que leur a confiée la Société française des fouilles archéologiques, et abordent ensuite l'étude archéologique des monuments de Hegra, tombes, stèles, niches religieuses, etc.

Congrès des historiens tenu à Berlin. — *Août 1908.* « Les séances de la section de l'histoire de l'art étaient présidées par M. H. Wœlfflin, professeur à l'Université de Berlin. On y a entendu, entre autres, les communications suivantes :

M. Th. Wiegand donne un aperçu fort intéressant des fouilles pratiquées dans le massif du Latmos, près de Milet, qui ont mis à découvert des restes de peintures et d'architecture byzantines.

M. M. Dvorak expose les résultats de ses études sur les mosaïques de Saint-Marc à Venise. Il distingue deux séries : l'une, d'un caractère sculptural : l'autre impressionniste. Après avoir été évincée par les peintres vénitiens du XVe siècle, l'influence de cette dernière s'est fait subitement sentir dans les œuvres de Titien.

M. Goldschmidt fournit des lumières nouvelles sur les rapports entre l'art italien et l'art allemand au XIIe siècle. Il étudie les décorations sculpturales des églises de Côme et de Quedlimbourg et constate une influence de la première sur la dernière. Le même rapport s'établit entre le dôme de Ferrare et l'église allemande de Kœnigsluter. Ces faits sont d'ailleurs confirmés par la lettre d'un prêtre de Ratisbonne (du XIIe siècle) à l'archevêque de Milan, affirmant que son église avait été construite par des artistes de Côme. Cette ville était donc un centre rayonnant. En terminant son exposé, M. Goldschmidt indique l'intérêt qu'il y aurait à rechercher des parallèles entre la Provence et l'Italie dans le but de connaître auquel de ces deux pays revient la priorité d'un style dont l'importation en Allemagne est désormais établie.

M. G. Swarzenski présente une étude sur la peinture carolingienne et romane à Salzbourg.

La section entend une conférence de M. Campbell Dodgson, sur l'emploi des gravures sur bois de maîtres allemands du XVe siècle dans les ouvrages liturgiques.

M. S. Hulin entretient ses auditeurs des œuvres de jeunesse des van Eyck. Dans les *Heures de Turin*, dans le manuscrit de la collection Trivulce à Milan, M. Hulin reconnaît deux mains, dont la première est, d'après lui, celle de Hubert, et la seconde celle de Jean van Eyck. La première se distingue par une conception large du sujet et par un sens du pittoresque qui se rapproche de la vision impressionniste.

M. Verga, rend compte de l'œuvre ayant pour but de recueillir les documents parus sur Léonard de Vinci.

Mgr Wilpert donne des détails sur les copies qu'il fait exécuter d'après les mosaïques de Sainte-Marie Majeure et dont la mise en œuvre s'accompagne d'importantes découvertes relativement au passé de cet ensemble encore si mal connu.

M. C. de Mandach fait un rapport sur la Société internationale d'iconographie. Dans la discussion qui suit, plusieurs membres insistent sur l'importance des travaux d'iconographie et sur la nécessité de leur ouvrir de nouvelles voies. La question de l'établissement d'un répertoire iconographique des reproductions d'œuvres est renvoyée au Congrès des historiens d'art qui doit avoir lieu l'année prochaine à Munich.

Notre collaborateur M. Perdrizet donne à la section d'archéologie un aperçu des recherches archéologiques en Macédoine. M. J. de Schmidt, traite de la prochaine exposition de peintures anciennes à Saint-Pétersbourg et M. O. von Falke fait une communication relative aux tissus du Moyen âge.

Institut Américain d'archéologie. — Le trentième Congrès de l'Institut se tiendra à Toronto du 28 au 31 décembre prochain. C'est la première fois que la société savante tient ses assises dans une ville du Canada. Pour tous

renseignements s'adresser au professeur M. Carroll, the George Washington University, Washington.

Association des artistes chrétiens de Cologne. — Nous venons de recevoir en un livret gentiment illustré le rapport pour 1907 sur la situation de la *Société d'Art chrétien* de l'archidiocèse de Cologne.

Patronnée par son Eminence le Cardinal Fischer et par les autres dignitaires ecclésiastiques du diocèse, la Société a continué à faire preuve durant l'année écoulée d'une activité peu commune. Elle s'est liberée de l'achat des locaux dans lesquels elle a organisé un musée d'œuvres antiques et modernes où les artistes chrétiens peuvent venir étudier l'art religieux traditionnel. Ce musée est alimenté d'œuvres d'art provenant d'anciennes constructions démolies ou des produits des arts mineurs que les particuliers mettent gracieusement à la disposition des artistes. Par ailleurs des objets de valeur artistique éducative, mis en vente, sont acquis aux frais de la Société.

Mais c'est par l'exposition permanente des travaux de ses membres que la Société se fait valoir surtout et son exemple serait à imiter ailleurs. D'après le rapport annuel les salles d'exposition ont été tour à tour occupées par des bannières, des baldaquins pour procession, des chasubles ; une maison de Crefeld y a exhibé des soies brodées pour tapissiers et entre autres celles qui ont servi à la décoration de la cathédrale de Metz lors du Congrès eucharistique qui se tint en cette ville. On y a admiré aussi les œuvres d'artistes peintres, de sculpteurs, de batteurs de cuivre, de mosaïstes, d'orfèvres, de peintres verriers, de forgerons d'art et, *at last not least*, les plans et maquette de l'église et du couvent du mont Sion à Jérusalem, construits pour les Bénédictins allemands par l'architecte colonais H. Renard.

Bibliographie.

RÉFLEXIONS SUR CERTAINES CONFIGURATIONS DES MOULURES DE L'ÉPOQUE ROMANE ET JUSQU'AU XVIe SIÈCLE, par M. G. JORISSENNE. — Broch. Liège, Poncelin, 1908.

On sait que l'âge des monuments, en particulier ceux du moyen-âge, peut, dans une certaine mesure se lire dans le profil des moulures, à des signes d'ailleurs assez complexes. M. Jorissenne s'attache à les dégager, et je sais nombre d'archéologues dont cette intéressante question piquera vivement la curiosité.

M. J. établit d'abord que dans les styles gréco-romain et latino-byzantin, les profils ne donnent aucune occultation dans leur projection sur le plan vertical, et rien n'est changé à cette pratique jusqu'au commencement du XIe siècle *(fig. 1)*. A la fin du XIe siècle, durant le XIIe et jusqu'au commencement du XIIIe, apparaît l'envahissement d'une moulure par une autre. Les grosses moulures s'hypertrophient et cachent en partie les gorges interposées.

Alors on tend à grossir le tore des bases, soit aux dépens de la scotie, soit en augmentant la hauteur de la base. Quand on voulait respecter l'un et l'autre, on a été amené soit à aplatir le tore en brayette *(fig. 2)*, soit en développant le tore au-dessus ou au-dessous de ses lignes d'attache *(fig. 3.)* de manière à lui donner pour profil une fraction supérieure à la moitié du cercle.

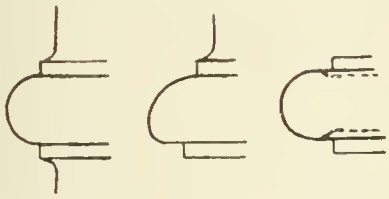


Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3.

Au XIIe siècle, on creusa des rigoles ou mouchettes à la surface des grandes moulures.

Ceci concerne le profil des bases ; renversez les figures et vous aurez une idée de ce qui se passe pour le chapiteau, la corniche, l'encorbelment.

Voilà une évolution qui se répandit de France en Angleterre, en Allemagne, en Belgique, mais cette pratique disparaît au XIVe siècle.

Le XVe siècle inaugure la base bâtarde en flacon que nous avons expliquée naguère dans ces colonnes (1).

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1895, p. 284.

Les moulures débordantes et les rigoles n'étaient pas sans inconvénients pratiques. Ceux-ci ne touchèrent pas les artistes romans, désireux avant tout de renforcer l'effet de relief des moulures dans un but décoratif, et de tenir compte de la position des moulures dans l'espace. M. J. le montre clairement, et explique par de fines observations les modifications délicates qu'ont subies les moulures secondaires, filets, congés, scoties, etc.

La Normandie et le Maine ont échappé à l'évolution, qui, ailleurs, produisit au XIIe siècle la mode des profils forts et des rigoles. Les architectes du XIIIe siècle les abandonnèrent pour des raisons pratiques, tout en maintenant les mouchettes utiles.

Notre auteur avisé passe en revue quantité de monuments de tous pays pour y montrer des applications des curieuses lois qu'il a reconnues. Il indique en terminant les variantes des griffes de bases à différentes époques.

L. C.

GIOTTINO UND SEINE STELLUNG IN DER GLEICHZEITIGEN FLORENTINISCHEN MALEREI, par O. SIRÉN. — 84 pp. 35 fig. Leipzig, Klinkhardt et Biermann, 1908, — Prix : 10 M.

Les contradictions au sujet du nom des peintres et de leurs œuvres sont nombreuses dans les écrits des anciens chroniqueurs. Pour démêler le vrai du faux il ne reste souvent à l'histoire moderne d'autre moyen que l'étude critique et approfondie des tableaux signés par les maîtres, ou dont l'attribution n'est pas douteuse, et leur comparaison avec ceux qui ne portent pas de signature.

C'est ainsi qu'une grande confusion continue à régner quant aux productions picturales de Giottino entré à la gilde de St-Luc de Florence en 1369, et d'un autre artiste du nom de Maso qui travailla dans cette ville vers l'année 1345. M. Sirén s'attache à l'examen du style de Giottino et s'efforce de situer son œuvre parmi celles des trécentistes.

Cette étude l'amène à cataloguer les tableaux d'une dizaine de peintres contemporains de Giottino; il nous promet de résoudre dans un livre subséquent les questions qui se posent autour du nom de Bernardo Daddi, travail déjà ébauché dans notre Revue (1).

E. C.

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1903, p. 47.

CONTRIBUTION A L'HISTOIRE DE L'HABITATION PRIVÉE. — L'HABITATION PRIVÉE EN BELGIQUE, par M. A. HEINS. 52 pl. in 8°, d'après Böhn et d'après nature. — Gand, Heins, 1908. Prix : 6 fr.

Beaucoup de nos lecteurs ont connu d'ouï dire, sinon de visu, l'exposition de l'*Habitation ancienne* en Belgique qui fut organisée à Gand, en 1907, à l'occasion du *Congrès d'Histoire et d'Archéologie*. Cette exposition, dont nous avions pris l'initiative, et à l'organisation de laquelle M. Heins prit une part considérable, a inspiré à cet artiste la pensée d'employer son très habile crayon à un recueil des façades anciennes des villes belges, qui sont encore nombreuses, mais dont quelques-unes disparaissent chaque année. Il consacre son premier album à la ville d'Ypres, à ses anciens pignons, à ses pans de bois démolis, mais heureusement reproduits dans le recueil de Böhn et dont nous avons reproduit deux spécimens d'après le croquis même de M. Heins (1), à ses pignons de briques, de la fin du moyen-âge et de l'époque de la Renaissance, si caractéristiques en leur style très fidèlement traditionnel.

M. Heins nous promet d'autres séries consacrées aux différentes régions de la Belgique. Son crayon leste et primesautier, qui effleure les façades sans en creuser la structure, en saisit bien la silhouette et en dégage les traits typiques. Quelques-uns de ces croquis sentent la hâte du touriste pressé et se révèlent par le laisser aller en même temps que par le brio, l'extraordinaire facilité de main d'un dessinateur dont la fécondité est remarquable. Les dessins sont en tous cas précieux comme documentation.

L. C.

DAS STRASSBURGER MUNSTER UND DIE CHEOPSPYRAMIDE, RAETSEL DER BAUKUNST, von DOMBAUMEISTER, J. KNAUTH.— Broch. in-4°, 48 pp., 31 illust. (Extrait de la *Revue Alsacienne illustrée*). C. A. Vomhoff, Verlag. Strassburg, 1908.

L'application de procédés géométriques et eurythmiques aux monuments du moyen-âge a été trop souvent traitée dans ces colonnes (2), pour n'y pas mentionner cette étude très curieuse et très documentée. L'éminent architecte établit d'abord dans une savante dissertation combien ces méthodes ont été répandues autrefois dans les ateliers, puis il montre quels principes ont présidé à la construction de la cathédrale confiée à ses soins. Ils peuvent se résumer ainsi : *Tous les points architectoniques caractéristiques sont répartis d'après des rapports précis ; et les différentes projections, tant en plan qu'en élévation, se ramènent à une simple figure géométrique fondamentale.* Cette figure est le carré dans lequel est inscrit un triangle isocèle dont la base et la hauteur sont égales au côté du carré (*fig. 1*). En répétant ce triangle sur les quatre côtés du carré, on obtient l'octogone étoilé (*fig. 2*).

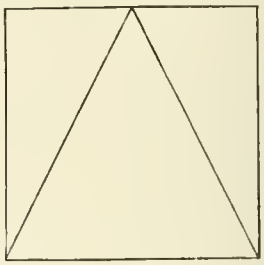


Fig. 1. — Figure fondamentale de la *quadrature*.

Notons en passant que le carré était la marque de l'atelier de Strasbourg.

Cette figure, tout invisible qu'elle soit dans l'œuvre, l'anime par ses dérivés dans l'ensemble comme dans les détails; elle offre les mesures proportionnelles de toutes les parties du vaisseau, grande nef et bas-côtés ; elle présente en outre l'avantage d'un système arithmétique des plus

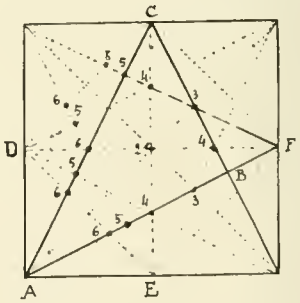


Fig. 2. — Tracés auxquels donne lieu la *quadrature*.

simples : les points d'intersection des lignes du triangle et de l'octogone étoilé inscrits ne marquent pas seulement la place de points caractéristiques dans l'édifice, mais partagent encore ces droites dans le rapport des nombres 2, 3, 4 et 5. Des parallèles aux côtés du carré menées sur la figure 2 par les points 2, 3, 4 et 5 subdivisent ce carré en d'autres carrés plus petits; ces parallèles n'ont pas été tracées ici pour conserver à la figure sa clarté. Il est à remarquer que le triangle rectangle eurythmique, dont les côtés sont 3, 4, et 5 et dont Viollet-le-Duc étudie les précieuses propriétés dans le chapitre neu-

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1908, p. 99.
2. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1900, p. 340.

vième de ses *Entretiens sur l'Architecture*, se retrouve ici en A B C.

En joignant les sommets C, D, E, F de l'octogone étoilé, on obtient un nouveau carré ; en y inscrivant le système de triangles isocèles tracés d'après les mêmes données que dans le carré primitif, on obtient par les nouvelles intersections de droites les divisions rationnelles d'après la série des nombres de 6 à 10. Le seul examen des onze figures où M. K reproduit ces tracés est une fête pour les yeux de ceux qui aiment à reconnaître le charme harmonieux des lignes géométriques sous leur apparente sécheresse et leur croissante complication.

On doit admirer l'ingéniosité et la souplesse de ce système qui part de l'unité pour arriver progressivement jusqu'à la division par 10, où il s'arrête définitivement. Par ces divisions de la figure fondamentale on obtient donc 100 nouveaux petits carrés, qui peuvent à leur tour se subdiviser ou se grouper en d'autres où se peuvent répéter les tracés primitifs.

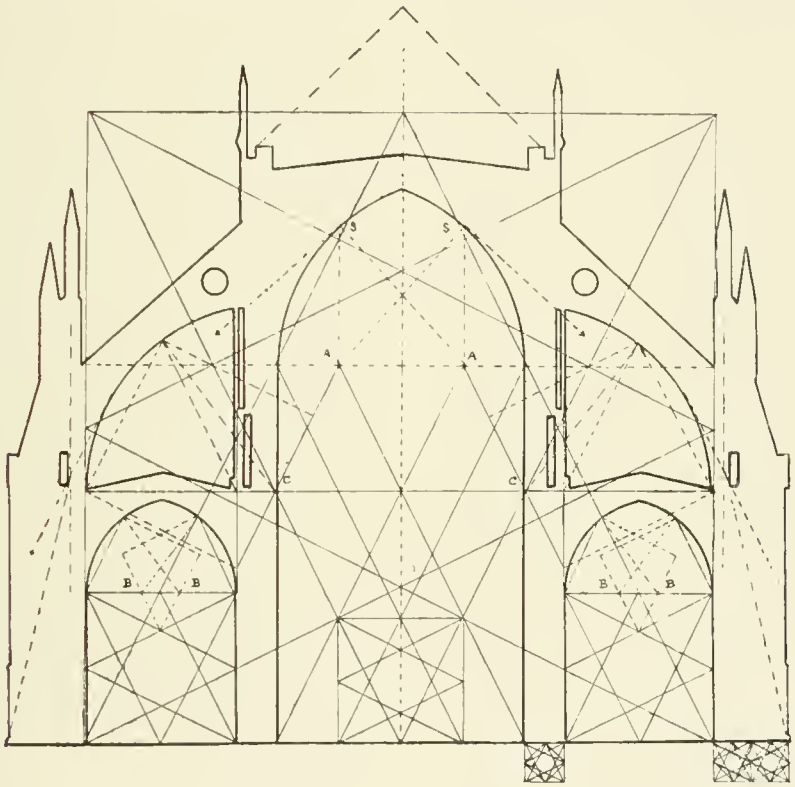


Fig 3 — Coupe transversale schématique de la cathédale de Strasbourg avec les tracés de la *quadrature*.

A ce système M. K. a donné le nom de *quadrature*. Il en montre comme il suit l'application à la coupe transversale de la cathédrale (*fig. 3*): la largeur de l'édifice comprise entre l'aplomb intérieur des contreforts étant considérée de 100 unités est le côté d'un carré où s'inscrit l'édifice A cette mesure la largeur de la grande nef, entre piliers, est de 40 unités; celle des bas-côtés, y compris les piliers de la nef, est de 30 unités : ces mêmes piliers représentent eux-mêmes 6 unités par rapport aux 24 unités de largeur intérieure de ces bas-côtés ; les contreforts ont le double des piliers, soit 12 unités. En élévation, on retrouve 40 unités du sol jusqu'à la moulure du triforium et 20 unités de cette moulure jusqu'au dessus du chapiteau des piliers de la grande nef, où prennent naissance les voûtes ; soit un total de 60 unités. Dans les bas-côtés on mesure du sol jusqu'à la naissance des voûtes 24 unités, la largeur même de ces bas-côtés Ce sont là tous rapports arithmétiques d'une extrême simplicité

Le centre A des arcs des voûtes de la grande nef est au quart de la largeur du vaisseau, et sur un point de huitième division B de la largeur des bas-côtés pour les voûtes de ces derniers. Les centres C des arcs-boutants extérieurs sont à la même hauteur que la moulure même du triforium. Travées de la grande nef, fenêtres des bas-côtés, plan des piliers et des contreforts, tout se plie à cette méthode.

Les expressions d'arc en tiers-point et en

quint-point sont employées pour les ogives du moyen-âge ; et l'on admet qu'est du premier genre l'ogive dont les centres sont au tiers de la ligne de naissance des arcs, et du second genre celle dont les centres sont au cinquième de la même ligne. Opposant au système de la *triangulature* basé sur l'emploi du triangle équilatéral, ce système de *quadrature* basé sur le carré, M. K. propose une nouvelle interprétation de ces deux appellations et se demande si leurs noms ne s'appliqueraient pas moins à deux formes d'arcs particulières qu'à deux modes différents de construction. La *fig. 4* montre le tracé de

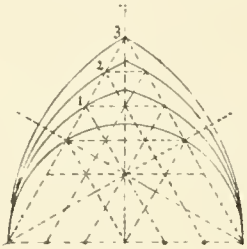


Fig. 4. — Arcs en tiers-point.

l'arc en tiers-point et la *fig. 5* celui de l'arc en quint-point.

Enfin *(fig. 6)* la *quadrature* contient la *triangulature*. Que le point A décrive une circonférence autour de B, de même C autour de D, et E autour de F. Les jonctions des points d'intersection D G H F I K donnent l'hexagone ; et

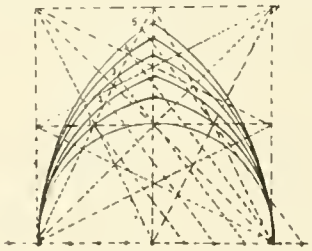


Fig. 5. — Arcs en quint-point.

par suite le triangle équilatéral, tant par leur jonction avec B que par la jonction des points I D H.

D'autre part, la circonférence qui a D pour centre coupe le côté D E du triangle en L ; le mouvement circulaire de L autour de E détermine, sur les côtés C E et E M du carré, les points N et O, et par là les proportions de moyenne et extrême raison.

$$\frac{CE}{EN} = \frac{EN}{CN} ; \frac{EM}{EO} = \frac{EO}{MO}$$

Nombre d'architectes et d'archéologues nient ces lois géométriques de proportions ou affectent au moins d'en faire peu de cas. Ceux-là diront volontiers que M. K. est « l'homme d'un système » et notre résumé forcément succinct semblera leur donner raison sous sa forme trop catégorique. On a écrit : « Un système est mauvais par cela même qu'il est un système ». L'éminent architecte a prévu l'objection ; il déclare qu'il a en vain essayé d'appliquer à la cathédrale de Strasbourg la *triangulature*, tandis qu'avec la *quadrature* ses recherches, plus ou moins longues, ont toujours été couronnées de succès ; sans se perdre en d'aventureuses hypothèses et sans déduire de ses travaux des conséquences hasardées ou témérairement absolues, il se borne simplement à souhaiter que le même procédé de mensuration soit appliqué à d'autres édifices du moyen-âge et attend de ces futures expériences la confirmation de sa thèse. Dans ces conditions quel homme de bon sens oserait lui jeter la pierre ? « La science, a dit Cuvier, a presque toujours été retardée par les systèmes. » M. K. ne saurait encourir de reproches sur ce point ; il n'érige point de système ; il fait part d'une suite d'observations pénétrantes, sans parti pris ni préjugés, inspiré seulement par l'amour de la vérité. En un mot, il apporte sur la question tout un nouveau dossier.

On admet généralement que la nature est l'éternelle fontaine de Jouvence où les arts trouvent avec leurs modèles la source de leur inspiration et de leur force. L'architecture semble emprunter à la nature elle-même le principe de la *quadrature*, car on le retrouve dans les phénomènes de la cristallisation.

Il paraît même avoir présidé à la construction de la pyramide de Chéops, avec quelques complications, il est vrai.

Ce monument gigantesque, haut de 147 mètres, couvre une superficie un peu supérieure à cinq hectares. L'unité de mesure d'après laquelle il a été édifié et que nous appellerons *mètre de pyramide* correspond à $0^{m},6356$; elle s'applique exactement à l'ensemble et à maint détail de cette masse, sans compter que certains tracés répondent à ceux de la *quadrature*. Or cette mesure, par la plus extraordinaire des coïncidences, est égale au vingt-millionième du diamètre terrestre (1).

1. La ligne de base de la pyramide a une longueur de 365,2028 mètres de pyramide, soit 232,1229 mètres ; la hauteur totale est de 232,038 mètres de pyramide, soit 147,4833 mètres. Les relevés et calculs faits sur place donnent des résultats concordants avec ceux-là. De plus la double longueur de la base de la pyramide divisée par sa hauteur donne le nombre π, rapport du rayon à la circonférence ; et voilà réalisée de façon aussi approchée que possible cette quadrature du cercle qui a préoccupé tant de cerveaux à travers les âges.

D'autre part, les relevés faits à la cathédrale de Strasbourg et appliqués à l'unité de mesure indiquée plus haut, soit la centième partie de l'espace compris entre les côtés du carré, donnent $0^m,3553$.

Or, s'il est des mensurations de détails qui confirment l'adoption de cette mesure fondamentale, on remarquera toutefois qu'elle ne concorde pas plus avec la dimension du *pied* couramment employé jadis qu'avec l'unité de mesure de la pyramide de Chéops.

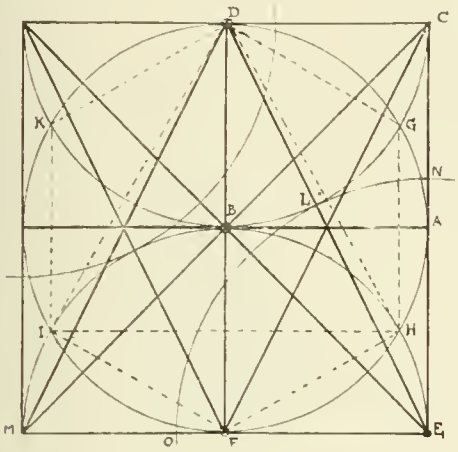


Fig 6. — *Triangulature*, moyenne et extrême raison contenues dans la *quadrature*

On arrive à un tout autre résultat, si, d'après les principes exposés, on admet que les anciens maîtres n'ont point pris pour point de départ le côté du carré, mais bien le côté du triangle inscrit. Au moyen du triangle auxiliaire ayant pour côtés 3, 4 et 5, les conséquences se déd d'elles-mêmes.

Appelons q le côté du carré et d le côté du triangle inscrit : $\frac{q}{d} = \frac{1}{\frac{1}{2}\sqrt{5}} = \frac{4{,}5\ d}{q}$

La mesure dans œuvre de la coupe donne $35^m,53$ pour le côté du carré, soit pour le côté A B *(fig. 2.)*

$$A\ B = 4{,}5\ d = \frac{35{,}53}{1{,}118} = 31^m,78.$$

En d'autres termes, exactement 50 mètres de pyramide.

Largeur des piliers des bas-côtés, de la grande nef, partout les calculs faits d'après la *quadrature* concordent avec les résultats des relevés, en tenant compte des déformations dues aux mouvements de l'édifice.

En fait il existe entre la cathédrale de Strasbourg et la pyramide de Chéops une communauté de mesure qui correspond à la vingt-millionième partie du diamètre de la terre.

On n'ignore pas qu'Egyptiens et maîtres du moyen-âge étaient rompus à la pratique des tracés géométriques et des calculs, les uns pour les arpentages continuels de leurs champs après les crues du fleuve, les autres pour l'édification de leurs monuments. Certains principes architectoniques remontant à la plus haute antiquité se sont-ils transmis d'âge en âge par tradition ? Ont-ils été jalousement gardés comme de religieux secrets dans les ateliers et savamment mis en pratique ? Autant de questions auxquelles il est difficile de répondre et qui se posent nécessairement après la lecture de la thèse très ingénieuse et très originale que nous venons d'exposer sommairement.

Nous devons ajouter que le travail de M. K. est édité sous une forme agréable où plans, tracés géométriques et photogravures sont reproduits avec une grande netteté. Il eût peut-être été désirable que certaines figures géométriques aient été placées en regard du texte qui s'y rapporte. Cette légère critique de forme n'enlève rien au mérite fondamental de cette œuvre attachante.

G.

Périodiques.

NUOVO BULLETTINO DI ARCHEOLOGIA CRISTIANA, 1908, t. XIV, n. 1-2.

M. H. Marucchi écrit une étude intéressante sur les fouilles et les découvertes récentes dans la région du cimetière de Priscilla. (*La basilica papale nel cimitero di Priscilla ritrovata ed in parte ricostruita dalla parte della Commissione di archeologia sacra*, pp. 5-125, pl. 1-8 et 10 fig.). Au-dessus de l'antique cimetière, existait dans les premiers temps du christianisme une villa des Acilii Glabriones. De Rossi découvrit, en 1888, l'hypogée de cette famille et en 1890 il déblaya sommairement, pour la recouvrir de terre ensuite, la basilique de saint Sylvestre, située à la surface du sol.

De nouveaux travaux, exécutés en 1900, amenèrent la découverte d'un baptistère souterrain et donnèrent occasion à M. Marucchi d'attribuer au cimetière de Priscille, plutôt qu'à l'Ostrien, la tradition du ministère exercé par saint Pierre. En 1906 on déblaya plus à fond les ruines situées à fleur de sol et l'année suivante on reconstruisit deux édifices avec absides, dont l'un a été re-

connu avec une complète certitude pour la basilique dans laquelle le pape saint Sylvestre a été enterré. C'est grâce aux donnees fournies par l'itinéraire de Salzbourg que l'identification a pu être faite. On peut reconnaître l'emplacement des tombes de saints Félix et Philippe, deux des fils de sainte Félicité, mais on en est réduit à des conjectures sur les tombeaux des papes qui étaient enterrés en cet endroit : Marcel, Sylvestre, Libère, Sirice, Célestin et Vigile.

On n'a pas retrouvé les inscriptions historiques se rapportant à ces tombes célèbres et conservées dans les sylloges. Une seule inscription, gravée sur un socle de colonne, rappelle les noms des saints Félix et Philippe. Elle est connue d'ancienne date, Leblant en a fait don autrefois au musée du Louvre. M. Marucchi étudie à nouveau le texte des inscriptions, il trouve, spécialement, en réexaminant le papyrus de Monza, quelques indices nouveaux qui confirment sa thèse relative au séjour de saint Pierre dans la catacombe de Priscille. (Cette thèse a été admise par Mgr de Waal, pp. 153-156). En appendice à son article, il publie le catalogue des 59 inscriptions ou débris sculptés, retrouvés dans ces parages et fixés maintenant aux parois des deux édifices que la commission d'archéologie sacrée a fait reconstruire.

Deux débris de sarcophages sur lesquels on voit des éléments de l'histoire de Jonas ont été retrouvés hors de la porte Majeure à Rome. Ils paraissent dater du IVe siècle et proviennent peut-être de la catacombe peu connue de Castulus. (A Bartoli. *Frammenti di sarcofago cristiano rinvenuti a S. Castulo sulla via Labicana*, pp. 127-130 et fig.)

D'après le P. Marchi, suivi par Mgr Wilpert, une peinture du II siècle à la catacombe de Prétextat représente le couronnement d'épines. Aucune autre représentation aussi ancienne ne figure une scène quelconque de la passion du Christ. Aussi l'interprétation du P. Marchi n'a-t-elle jamais été admise définitivement. Le père Garrucci rapportait la peinture au baptême du Sauveur et M. H. Marucchi reprend maintenant cette opinion en la précisant davantage. C'est d'après lui le témoignage du Christ, rendu par saint Jean qui est représenté. (*Osservazioni sopra una pittura biblica del cimitero di Pretestato*, pp. 131-142 et fig.)

R. M.

COMITÉ DES TRAVAUX HISTORIQUES.

Le bulletin archéologique du Comité (3e livr., 1907) contient une notice de M. R. Roger sur l'orfèvrerie religieuse du Comté de Foix et du Couserans. Cette région, isolée du mouvement général, n'a guère connu qu'un art d'emprunt et est restée pauvre en productions. C'est ce qui rend plus intéressants les deux beaux reliquaires du XVIe s., conservés à Oust et à Leix. Le premier, en argent repoussé, se compose d'un édicule à deux versants porté par un pied de calice godronné ; sur la crête se dresse une croix accostée de deux statuettes qui la désignent du bras ; des statuettes d'apôtres sont appliquées sur les trumeaux entre les deux fenestrelles de chaque mur.

Celui de Seix est d'une forme plus usuelle. L'édicule est porté par un pied analogue et par deux anges, soutenus par deux appliques issues du nœud de la tige du pied.

Leur origine est toulousaine.

Au fond de l'église des Cordeliers d'Apt, se dressait le mausolée du bienheureux Elzéar de Sabran, élevé en 1373. Chose rare et bien anormale pour l'époque, et digne de la renaissance, il était adossé contre le maître-autel et s'élevait en pyramide jusqu'à la voûte. Il servait de support à des bas-reliefs qui figuraient les miracles survenus après la mort du Saint. On en a gardé deux fragments, que décrit M. l'abbé Arnaud d'Agnel. Les sculptures en ronde bosse offrent un grand intérêt, un spécimen de l'art provençal et en particulier de la statuaire médiévale, de la statuaire à petite échelle quasi-indépendante de l'architecture.

L'un des fragments est un personnage agenouillé en prière. On ne pourrait trouver plus caractéristique exemple de la conception médiévale, relativement à l'expression et à la vérité réalistique. La physionomie du personnage est d'une beauté surhumaine, fort bien rendue, tandis que la pose de la tête, qui paraît comme croquée, montre le parti pris très franc des sculpteurs de l'époque, d'éviter de présenter le visage de profil. Pour les besoins de l'expression, le personnage regarde en haut, en renversant la tête, et néanmoins l'artiste a voulu présenter la face entière. Aux yeux des modernistes, incapables de changer leur point de vue d'appréciation, cette sculpture raide est un magot ; pour celui qui sait s'assimiler le sentiment de l'époque, c'est une œuvre savoureuse et d'un sentiment profond, malgré la difformité du corps ; il faut bien noter que nous sommes en présence d'une œuvre d'un artiste du deuxième et troisième ordre.

L'autre fragment représente, dans le même style, trois lépreux invoquant saint Elzéar.

L. C.

CERCLE ARCHÉOLOGIQUE DE TERMONDE, t. XII, 1907.

M. Broeckaert a publié une intéressante contribution à l'histoire du théâtre villageois en Flandre, savoir le commentaire du texte d'un drame religieux ayant pour sujet la construction miraculeuse du sanctuaire de Lebbeke, représenté en 1765.

Le même archéologue a décrit des sculptures conservées à l'église N.-D. de Termonde et attribuées à l'artiste malinois Théod. Verhaegen (1736).

BULLETIN DE LA SOC. D'ÉTUDES DE CAMBRAI, t. XII, 1908.

J. de la Rue. — La Vierge en bois sculpté de l'hôpital de la Charité de Lille.

— Abbé Masure ; les monuments historiques du Département du Nord.

SOCIÉTÉ HISTORIQUE ET ARCHÉOLOGIQUE DU LIMBOURG.

M. J. Flamet donne des conseils pratiques pour la conservation des pierres tombales, et renseigne celles qui ont été signalées. M. R. de Selys-Longchamp donne une notice de celles de Borgharem.

M. V. Stuers raconte l'aliénation de quatre reliquaires de l'église de St-Servais de Maestricht, en 1849.

M. J. Schaepkens donne une description historique des rues de Maestricht.

NOTES D'ART, n. 4 à 5. 1908.

Jean Casimir, roi de Pologne au XVIIe siècle mourut abbé de Saint-Germain-des-Prés ; il a laissé un morceau de la sainte Croix, du sang et un fragment d'un clou de la Passion, qui se conservent à Notre-Dame, réunis dans un seul reliquaire.

M. Alex. Schurr fait l'historique de ces reliques en un article très documenté.

Signalons une intéressante visite au *Salon de l'École française* de Louis de Lutèce (notre vieil ami Ch.), où le charmant écrivain s'attache à apprécier les œuvres de peinture relativement nombreuses dues à des ecclésiastiques, et des pages non moins senties de M. A. Croquez sur l'aimable peintre flamand Farasyn.

M. Jean Bauer décrit l'antique petite église (carolingienne ?) d'Epfig en Alsace.

Varia.

Reliquary and Illustrated Archaeologist (1907 pp. 145-156) — E. B. Mitford étudie les reliquaires du moyen âge et leur décoration (p. 217-227). — G. Le Blanc Smith décrit un certain nombre de fonts baptismaux normands en Angleterre portant une salamandre ou dragon sculpté sur le bassin ; il croit y voir le symbole du diable ou du péché vaincu par l'eau bénite. (P. 233-243) W. H. Legg discute ce type iconographique de la Ste Trinité qu'on rencontre du XIIe au XVIe siècle et dans lequel Dieu le Père est assis tenant la croix sur laquelle se trouve Dieu le Fils, tandis que Dieu le Saint-Esprit a la forme de la colombe.

Bollettino d'Arte. — P. Bacci. L'église San Giovanni Forcivitas à Pistoie (XIIe).

Madonna Verona (1907, pp. 129-171). — H. Semper assigne à la première moitié du XIVe siècle un panneau du Musée de Vérone représentant un petit cycle de la vie de J.-C. et de la sainte Vierge ; il y montre l'influence teutonique sur la transformation de l'art byzantin.

Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen. (1907 pp. 131-149). K. Chystil. Peinture de Madone du Musée de Berlin, d'une facture semblable aux enluminures de la Bohème sauf les détails architectoniques qui rappellent le faire français.

Monatshefte fur Kunstwissenschaft, 1908, n°s 7-8. — Das Blutbad von Otranto in der Malerei des Quattrocento, par P. Schubring p. 593. Niederländischer Flügelaltar des XVI Jahrhunderts in berliner Privatbesitz par M. Zimmermann. Eine neuentdeckte Madonna Domenico Gaginis in Torcello bei Vemdig par Fr. Burger.

Livraison 9. — Der Johannesaltar des Meisters mit der Nelke, par H. Voss pp. 754-762. Die Wandgemälde in der Kirche des Kreuzesklosters bei Jeruzalem, par A. Baumstark pp. 771-784. Andrea di Giusto und das dritte Predellen-Stück vom pisanischen Altarwerk des Masaccio, par Detlev Freiherrn von Hadeln, pp. 785-789.

Analecta Bollandiana, 1908, *fasc.*, III-IV. — Le sanctuaire de la lapidation de S. Etienne par P. Peeters p. 359. Le tombeau de S. Dasius de Durostorum par Fr. Cumont, p. 369.

Literarische Rundschau fur das Katholische Deutschland, 1908, n° 8. — Neuere Kunstgeschichtliche Literatur par Sauer.

Art et décoration (1907-1908). — Articles de M. E. Grasset sur la stylisation en art; — de M. J. Guiffrey sur les grandes tentures exécutées à la Manufacture des Gobelins; — de M. M.-P. Verneuil sur des broderies écossaises, sur les vitraux de Grasset et sur la passementerie; — de M. L. Bénédite sur l'exposition rétrospective de l'École belge au Salon d'Automne; — de M. E. Sedeyn sur l'art appliqué au même Salon; — de M. G. Brière sur les boiseries des XVIIe et XVIIIe siècles; — de M. Ch. Saunier sur le vitrail dans l'Amérique du Sud; — de M. H. Clouzot sur l'exposition de la Toile imprimée au Musée Galliera; — de M. Ed. Bénédictus sur le cuir incrusté.

L'Art décoratif (1907-1908). — Articles de M. Jacques Dubois sur la sculpture sur bois: ce qu'elle fut, ce qu'elle est; — de M. M. Pézard sur l'origine du bijou; — de M. R. Hénard sur de vieilles maisons des environs de Paris, — M. T. Leclère sur le potier d'étain Louis Boucher; — de M. C. de Danilowicz sur l'art populaire dans les Carpathes, à la frontière de la Galicie et de la Hongrie; — de M. M. Marten sur l'art décoratif tchèque; — M. A. Chevassus sur l'art au Caucase; — de M. E. Sorra sur l'architecture catalane; — de M. L. Chassevent sur les mosaïques de M. Guilbert-Martin.

Repertorium fur Kunstwissenschaft (1904-1905). — *L'Influence des « Mystères de la Passion » sur la peinture allemande des XVe et XVIe siècles*, par M. K. Tscheuschner. Depuis quelques années, on s'est beaucoup occupé de l'influence du théâtre sur l'art. Après avoir donné une bibliographie des mystères, M. Tscheuschner montre par des exemples très significatifs que de grands artistes, tels que Dürer, Alterdorfer, Burgkmair, ont adopté dans leurs œuvres la mise en scène des drames liturgiques, ou emprunté les détails qui leur paraissaient les plus typiques.

— *Études sur la peinture du trecento*, par M. M. O. Wulff et W. Suida.

— *Les Dessins des Offices et leurs rapports avec les œuvres de peinture, et de sculpture et architecture de Florence*, par M. E. Jacobsen.

— *Maîtres nurembergeois à Velden (1477-1519): Marcus Schœn, Ulrich Bildschnitzer, Leinhart Schürstab*, par M. A. Gümbel.

— *Description d'œuvres d'art chez Manuel Philes, poète byzantin du XIVe siècle*, par M. A. Munoz.

— *Un nouvel autel de Wolgemut à Feuchtwangen (Franconie).* M. A. Gümbel. établit que l'autel, terminé en 1484, est incontestablement de Wolgemut. On y voit, au centre et sur les volets, la Madone, la Visitation, l'Adoration des Mages, la Mort de la Vierge; l'Annonciation; sur la prédelle, les Pères de l'Église, saint Jean, saint André, saint Pierre, un Apôtre et le Christ.

— *Deux gravures du Maître aux banderoles à la Bibliothèque de l'Université d'Upsal*, par M. I. Collijn. Elles représentent les dix Ages de la vie humaine et la Délivrance du monde par la mort du Christ sur la croix et se trouvent dans un exemplaire de l'ouvrage d'Artesanus: *Summa de casibus conscientiae* (1473).

L'Exposition rétrospective de Düsseldorf (1904), par M. L. Scheibler. Notices sur les peintures des maîtres flamands et allemands.

Le Sentiment de la nature chez Nicolas de Pise, par M. A. Mœller.

Le maître du « Jardin du Paradis », par M. C. Gebhardt. Le musée de la ville de Francfort possède un célèbre tableau, qui représente la Vierge dans un jardin, avec l'enfant à ses pieds, entourée de saints et de saintes. M. Gebhardt croit voir la main du même artiste dans une *Madone aux Fraises* du musée de Soleure. Le peintre qui nous a laissé ces deux très belles œuvres se rapproche des miniaturistes.

Documents sur l'art à Augsbourg au XVIIe siècle, par M. W.-R. Valentiner.

La partie orientale du château de Heidelberg et le prince Othon-Henri, par M. F.-H. Hofmann [1].

1. D'après la *Chronique des Arts*.

Chronique. SOMMAIRE: LES TRÉSORS D'ÉGLISES EN FRANCE. — MONUMENTS ANCIENS: Mont Saint-Michel. Paris, Rouen, Sar-Thegonnec, Strasbourg, Bois-le-Duc, Leysele, Wercken, Damme. — FOUILLES ET DÉCOUVERTES: France, Grèce, Autriche, Allemagne, Italie. — L'ART DU VITRAIL. — PEINTURES MURALES: Herpen (Hollande), Bruges. — NOUVELLES.

Les Trésors d'Eglises en France.

DES malfaiteurs restés inconnus se sont introduits dans l'église de Saint-Viance (Corrèze), et y ont dérobé une châsse très précieuse en cuivre doré ornée de plaques d'émail et de figures en cuivre repoussé, merveille de l'art limousin des XIIe et XIIIe siècles. Depuis la châsse a été retrouvée, dépouillée de tous les sujets qui l'ornaient et de ses pierreries dans un champ de blé, ainsi que le fragment de croix en cristal de roche et cuivre doré volé à l'église.

Des malfaiteurs ont dérobé dans la vieille église de Bredons, près Murat, plusieurs anciennes étoffes précieuses, un couvre-ciboire de grande valeur, des montures en or d'anciens ostensoirs et ont lacéré et aspergé d'encre d'autres belles étoffes anciennes.

En outre, l'antique église du village de Flassans (Var) a été cambriolée par des malfaiteurs, qui ont emporté plusieurs bijoux précieux ornant la statuette de la Vierge, dont ils ont brisé les bras et les jambes. Des vases ont été également détériorés et des ornements ont été arrachés.

Ce sont là des faits divers qui datent d'hier et presque tous les jours on en lit de semblables dans les journaux. La *Chronique des Arts* dit que les vols d'objets d'art commis dans les églises augmentent dans des proportions qui commencent à inquiéter l'opinion.

L'année 1907 avait vu s'accomplir trente-quatre cambriolages, et parmi les œuvres d'art dérobées se trouvaient la châsse d'Ambazac, la colombe de Laguenne. L'année 1908 promet d'être pire encore, et au bout de huit mois on compte plus de quarante-six vols.

L'attention des voleurs a été attirée sur les trésors d'églises; les incertitudes d'une période législative transitoire facilitent les opérations; des sociétés de cambrioleurs, comme l'ont montré des affaires récentes, se sont formées pour tirer le parti le plus profitable de la situation. L'expérience prouve qu'elles ne réussissent que trop. A examiner dans le détail cette série de vols, on s'aperçoit que les malfaiteurs sont documentés sur les régions où se trouvent des œuvres d'art, et on est amené à tout redouter. N'apprenait-on pas, il y a quelque temps, que le célèbre trésor de Conques n'était pas en sûreté? Le reliquaire en or de Pépin, la statue de sainte Foy, et tant de pièces d'orfévrerie ancienne sont à la merci d'un coup d'audace.

Que peut-on tenter pour mettre fin à ce scandale? Les fabriques ont disparu, et le clergé occupe les églises sans titre juridique. L'Administration des Beaux-Arts a annoncé un projet de loi. L'idée d'abord émise de transférer tous les objets dans des musées a soulevé tout de suite des protestations justifiées. Il y a quelque chose de paradoxal à transporter, sous prétexte de sécurité, des œuvres d'art dans des musées qui n'offrent pas plus de garantie que les églises. Et, en outre, comment ne pas protester contre une centralisation excessive qui dépouillerait départements et communes et qui, en arrachant les ouvrages au décor pour lequel ils ont été créés, leur ôterait toute vie et toute signification?

De tous les projets proposés, celui qui a le moins d'inconvénient est de réunir dans un certain nombre d'églises les trésors aujourd'hui dispersés. Les départements, les communes, l'Etat, les fidèles pourraient, là où l'organisation actuelle serait insuffisante, faire les frais d'un gardiennage sérieux. Des groupes de communes dans chaque région s'entendraient pour choisir une église destinée à servir d'asile commun aux œuvres d'art qui, ainsi, auraient au moins la possibilité de continuer leur destinée dans leur milieu traditionnel. En tout cas, on ne peut plus remettre à prendre un parti, et l'Administration des Beaux-Arts n'aura pas mal employé ses vacances si elle apporte à la rentrée un projet précis et pratique.

Nous ajouterons, qu'à notre humble avis, il n'y a qu'une bonne solution: c'est de faire cesser par le Gouvernement la persécution religieuse.

Monuments anciens.

Mont-Saint-Michel. — Par décret en date du 17 juillet dernier, sont affectés au service des Beaux-Arts « les anciens remparts du Mont-Saint-Michel, dits remparts de la ville, tels qu'ils sont figurés sur le plan du 14 janvier 1908 ».

Déjà un décret du 20 avril 1874 avait affecté au même service l'ancienne abbaye et ses dépendances. En 1879, par convention en date du 10 septembre, la commune du Mont-Saint-Michel s'était désistée en faveur de l'Etat « de toute prétention à la propriété de l'enceinte de la ville, réserve faite des droits que le dit acte lui reconnaît ». Le nouveau décret a pour objet la conservation de ces remparts. Classés dorénavant comme monument « historique », on ne pourra plus y toucher, pour quelque motif que ce soit, sans l'avis de la Commission des monuments historiques.

Le Conseil général du Calvados a émis le vœu que le Mont-Saint-Michel tout entier, et

non pas seulement les remparts, fût classé comme monument historique.

D'un autre côté il vient de se fonder à Paris, 16, rue Grange Batelière sous le titre : *Les Amis du Mont-Saint-Michel*, une Société qui se propose de « poursuivre, par une énergique campagne d'opinion, le double but de défendre le Mont-Saint-Michel contre toute entreprise tendant ou pouvant aboutir à lui enlever son caractère artistique, et de lui restituer, dans la mesure du possible, son aspect insulaire et primitif ».

***

Paris. — La Commission du Vieux-Paris vient de protester avec énergie contre la rage de démolition qui sévit plus que jamais sur la capitale. L'hôtel des anciens évêques de Sens serait menacé de la pioche ; aussi M. L. Lambeau, secrétaire de la Commission, demande que l'administration comprenne ce bel édifice, d'un type si rare à Paris, dans le plan de campagne de 500 millions qui va être soumis au Conseil municipal et sur lequel figurent déjà les deux maisons de la pointe de la Cité, vers le Pont-Neuf.

***

Rouen. — Le Conseil d'arrondissement de Rouen vient de faire entendre un cri d'alarme au sujet de la destruction dont tant de monuments du vieux Rouen ont déjà été l'objet et du vandalisme dont sont menacés plusieurs autres : la fontaine accotée au donjon de la Grosse Horloge ; la façade du Bureau des Finances, qui disparaît sous un fouillis de réclames d'un caractère peu artistique ; l'aître de Saint-Maclou ; la cour de l'Albane ; de nombreuses fontaines, dont la fontaine Lisieux. Le Conseil d'arrondissement demande, en outre, le rétablissement de la fontaine autrefois consacrée à Jeanne d'Arc, place de la Pucelle, et remplacée, on n'a jamais trop su pourquoi, par une effigie de Mme du Barry. Enfin il déplore « l'effondrement » de l'abbaye de Saint-Georges et de l'abbaye de Jumièges.

***

Sar-Thegonnec. — Le calvaire datant du XVIIe siècle, un des monuments les plus curieux de la Bretagne, a été mutilé par des vandales ; deux statues figurant les personnages de la Passion ont été renversées et brisées.

***

Strasbourg. — D'importants travaux sont actuellement en cours à la cathédrale ; par suite d'un abaissement des eaux de fond, un tassement s'est produit dans les fondations de la grande tour du Nord et il faudra procéder au remplacement des pilotis de chêne qui supportent les assises inférieures de la tour.

On profitera de la même occasion pour refaire en entier le parvis extérieur, dont les dalles en grès rouges seront remplacées par des dalles en granit. En même temps, le parvis sera élargi sensiblement et abaissé d'environ 30 à 40 centimètres. A une profondeur d'un mètre sous le portail principal, on a trouvé quantité d'ossements humains, ce qui confirme la vieille croyance que la cathédrale a été construite sur un ancien cimetière.

Après l'achèvement des travaux, la flèche dominera le parvis de 142 m. 40. Le jésuite Meyer mesura la tour du Nord en 1764, et il trouva 490 pieds, ce qui donne 142 mètres, dimension qui a été admise depuis lors.

***

Bois-le-Duc. — Sous l'Hôtel de Ville de Bois-le-Duc on a découvert une cave, qui date du XVIme siècle. Il ne s'agit donc pas, comme on l'avait dit, d'une crypte du XIVe siècle !

C'est à M. Mosmans, un érudit qui s'occupe de l'histoire locale de sa ville natale, qu'est due la découverte. Les comptes de la ville et les données fournies par les historiens Van Oudenhoven et d'autres prouvent que la cave a été construite en l'année 1529. Elle est d'ailleurs moins remarquable que la cave qui a passé un moment pour la crypte de l'église St-Pierre à Louvain (1).

Cette découverte, assez peu remarquable, a vivement impressionné la bonne ville de Bois-le-Duc, qui d'ordinaire ne s'inquiète pas outre mesure des glorieux monuments de son passé.

La restauration de la cathédrale se poursuit, mais elle est loin d'être à l'abri de toute critique. Les restaurateurs croient devoir corriger l'intéressante sculpture qui couvre le monument. Ainsi sur le glacis d'un contrefort près du portail septentrional, un chien de garde, sculpture très authentique, a été remplacé par un chevalier armé. Cette intelligente substitution a été faite en l'an de grâce 1907 !

***

Leysele-lez-Furnes. — Dans la nuit du 21 au 22 août, un incendie a détruit la petite église monumentale de Leysele. Du bel édifice cons-

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1907, p. 382 et suiv.

truit en style gothique au XVIe et XVIIe siècle et restauré en partie, il y a deux ans à peine, il ne reste que les murs et le bas de la tour centrale lézardée, celle-ci était plus ancienne que les nefs et fort élégante.

***

Wercken. — La restauration partielle de la petite église de Wercken (Flandre occidentale), vient d'être décidée. La tour, le transept et une partie de la façade occidentale datent du XIIe siècle.

***

Damme. — Au cours de travaux intérieurs exécutés dans une maison à façade brugeoise, on a découvert les montants d'une ancienne cheminée du commencement du XVIe siècle. Elle a une largeur extérieure de 2m,89. Les montants, en pierre blanche sont ornés dans les gorges d'un riche rinceau de feuilles et de grappes de vigne. Le jambage droit porte un homme et une femme se faisant la cour, tandis qu'à l'autre les deux personnages, se boudant sans doute, se tournent le dos ; la jeune femme en outre caresse un chien, pour montrer peut-être qu'elle a de quoi se consoler de l'abandon de son mari.

Le linteau en dos d'âne et en pierre blanche offre une moulure garnie d'un rinceau de vigne, dans lequel courent des bestioles, taillé d'une manière vraiment superbe. La hotte est droite et construite en briques de couleurs mélangées (1).

Fouilles et découvertes.

France — Il existe à Dissentis, dans le canton des Grisons, à 1170 mètres au-dessus du niveau de la mer, un cloître bâti en 614 par des moines irlandais et francs. Depuis deux ans, on a entrepris des fouilles méthodiques, pendant les mois où il n'y a pas de neige. On a ainsi découvert une crypte du VIIe siècle, où sont étendus les corps de saint Sigisbert, premier abbé, et de saint Placide, premier fondateur de l'abbaye ; plus loin, on a trouvé les fondations d'une église datant de l'époque la plus reculée du moyen-âge ; à l'intérieur, on vient de mettre à jour un pavement en mosaïque de porphyre vert de toute beauté, où sont incrustés en marbre blanc des ornements, des animaux et des inscriptions. Les fouilles vont être continuées (2).

***

Des travaux exécutés pour établir un chemin de fer de Béziers à Cruzy ont fait mettre au jour un cinquantaine de tombeaux de pierre recouverts de tuiles. Dans ces tombeaux on a trouvé des poteries en terre cuite, un récipient en cuivre, un couteau, un anneau de suspension, une boucle de ceinturon ovale en bronze, une autre en cuivre, une troisième ronde, avec la lettre V accompagnée de pointillés : d'autres anneaux, une faucille et une médaille représentant de face la figure de Constantin le Grand, ce qui fait supposer que la nécropole ainsi découverte date du IVe siècle.

***

Grèce. — D'intéressantes trouvailles ont été faites par M. Sotiriadis, en Grèce, dans les ruines de l'ancienne Kalydon, près du village d'Evinochori. Dans la petite église de la Transfiguration, édifiée près de ce village avec les débris d'une ancienne chapelle, il a découvert, encastrée dans la maçonnerie de l'autel, une grande stèle de marbre, portant des inscriptions peu déchiffrables, qui semblent dater de l'an 200 avant notre ère et provenir du célèbre temple d'Artémis Laphria. Enfin, en fouillant au pied de l'église, il a mis a découvert une sépulture d'époque hellénistique contenant un riche mobilier funéraire ; figurines de terre cuite, pendants d'oreilles et bracelets en or, etc.

***

Autriche. — On parle en Autriche de la réapparition d'une œuvre importante de Titien. Il s'agit d'une *Madone avec l'Enfant Jésus*, que le peintre viennois Édouard Dussek aurait découverte au château de Freudenthal où naguère la toile avait été envoyée pour y être restaurée. Le peintre Dussek, en enlevant des repeints, aurait fait reparaître dans la partie supérieure le nom de Titien et la date de 1534. Le tableau mesurerait 1 mètre de haut sur 60 centimètres de large.

***

Allemagne. — On a découvert dernièrement à Belgard, en Poméranie, une peinture sur panneau du XVe siècle, représentant la Madone avec l'Enfant Jésus et saint Joseph dans un paysage. Le monogramme H. M. qu'il porte l'a fait attribuer à Memling ; mais il est plus probable qu'on se trouve en présence d'un tableau néerlandais de qualité moyenne, des environs de 1510.

***

Italie. — M. Guoli publie dans *Antologia*, le

1. *Emulation de Bruges.*
2. *L'action Française.*

détail de la découverte qu'il vient de faire de la maison de Burckard cérémoniaire du pape Alex. Borgia.

Cette maison se trouve dans la *Via Torre Argentina ;* elle fut construite vers 1500 et porte les marques évidentes de l'architecture gothique allemande. Burckard était né en Alsace et *Argentina* est le nom latin de Strasbourg ; il n'est pas douteux que, devenu évêque d'Orte et cérémoniaire du pape, il n'ait fait venir de son pays d'origine et ouvriers et architecte pour se faire ériger une demeure du plus pur style gothique allemand.

L'art du vitrail.

Belgique. — Dans une de ses récentes chroniques, M. Fierens-Gevaert, rappelant que l'illustre maître gantois, Hugo van der Goes, exécuta pour diverses églises des cartons de vitraux, émettait cette mélancolique réflexion :

« Pourquoi faut-il que de nos jours, nos grands peintres de figures ne connaissent point la joie de composer de tels décors et que de misérables fabricants, ayant à leur solde de pauvres peintres, pasticheurs du passé, s'adjugent le monopole exclusif de ces travaux ? D'où vient, hélas ! cette peur que nous avons de l'art vivant, nous qui avons été les artistes les plus libres de la terre ? Et d'où vient ce mercantilisme affreux dans le temple de l'art?... »

Prenant texte de ce passage, M. Oct. Maus renchérit sur ces doléances, déjà excessives :

« Il est désolant, en effet, écrit-il, dans le dernier numéro de l'*Art Moderne*, de constater la décadence d'un art jadis si brillant et dont les Flandres, particulièrement, virent éclore les plus éblouissantes floraisons. Limité aujourd'hui à quelques « spécialistes » il est tombé aux plus vulgaires imageries, aux saint-sulpiceries les plus édulcorées... »

« S'il y a une partie de vérité dans ces lignes, s'il y a, dans le temple de l'art, des marchands qui fournissent des « marchandises » pour les temples de Dieu, il y a aussi, heureusement, dit à ce sujet le critique d'art du *Bien Public* des peintres-verriers qui méritent mieux que l'oubli ou le dédain.

Mais il faut dire à la décharge (?) d'Oct. Maus, qu'il est une partie de l'art belge qu'il méconnaît ou feint d'ignorer.

Les artistes chers à l'« Art moderne » ne font pas de vitraux, pas même de cartons de verrières; dès lors, c'est entendu ! il n'y a plus de vitraux d'art ! C'est peut-être manquer de largeur de vues et d'éclectisme.

Que l'on fabrique de nos jours, en Belgique et aussi à l'étranger, de très mauvais vitraux, nul ne le contestera, mais que des spécialistes artistes en produisent de très beaux, notamment en Belgique et en Angleterre, aucun critique éclectique n'oserait le nier.

Si quelque jour M. Oct. Maus passe par Mons ou par Dinant, par exemple, il aura l'occasion d'y voir des verrières d'un certain Gust. Ladon, qui n'en est plus tout à fait à ses débuts ; elles valent bien les œuvres du maître-verrier Capronnier à qui le directeur de l'« Art moderne » garde un reconnaissant souvenir parce qu'il « occupa » un instant Charles De Groux et Constantin Meunier.

Ne connaissant ni Ladon, ni les frères Ganton, ni Coppejans de l'atelier Casier, ni bien d'autres, M. Oct. Maus ajoute :

« Fournir aux figuristes belges l'occasion d'exercer à l'art du vitrail leurs aptitudes décoratives serait pour le Gouvernement, pour les fabriques d'églises, pour les administrations communales, pour les architectes appelés à construire des édifices publics une initiative hautement louable ».

D'accord, mais à condition que les figuristes belges commencent par se rendre un compte exact de ce que c'est qu'un vitrail.

Il y a quelques mois, la *Chambre syndicale des Arts industriels* de Gand organisait un concours pour cartons de vitrail : en l'absence des « spécialistes » dédaignés en bloc par le critique, le résultat fut pitoyable et, malgré l'indulgence du jury aucune prime ne put être décernée ; or, ce qui choquait le plus dans les projets présentés, c'était l'ignorance des règles du genre.

Et cette ignorance, notez-le, est quasi générale.

Presque tous les artistes non spécialistes, au lieu de faire du vitrail, font de la peinture, des tableaux sur verre — ce qui n'est pas du tout la même chose et ce qui fut souvent l'erreur de Capronnier et des artistes qu'il occupa.

D'autres en font une mosaïque opaque ou une tapisserie ; d'autres enfin n'ont aucune idée de la mise en plomb et de ses exigences.

La verrière est, par définition, une mosaïque translucide, « une marqueterie de fragments de verre de couleur, coupés suivant des formes données et sertis de plombs qui soulignent le dessin et regidifient l'ensemble ».

« Le rôle du vitrail, a très bien dit L. de Fourcaud, dans son « Cours d'esthétique et d'histoire de l'art », est de créer, dans l'intérieur d'un édifice, une ambiance lumineuse et colorée et de faire apparaître des images incarnant des sentiments et des idées dans un rayonnement ».

Son dessin a pour but de fixer les images et les significations humaines ; sa couleur doit dériver essentiellement de la juxtaposition des verres colorés et non de l'émaillage.

Certes les peintres-verriers ont le champ libre

moins libre cependant que d'autres artistes; ils doivent, plus que n'importe qui, garder le souci de l'harmonie décorative.

Si l'évolution du vitrage est en accord avec celle de l'architecture, il importe de tenir compte des exigences de celui-ci et des nécessités de celle-là.

Quoi qu'en disent MM. Fierens-Gevaert et Oct. Maus, nous sommes en progrès ; le déplorable abus consistant à faire du vitrail une vraie peinture d'imitation qui sévit pendant la majeure partie du dernier siècle a presque complètement disparu ; et déjà quelques spécialistes — nous nous en occuperons prochainement — affirment leur personnalité, font de l'art vivant et libre, tout en respectant de cet art les règles essentielles.

Sous le bénéfice de ces remarques on ne peut que se rallier à cette conclusion pratique de l'article visé :

« Les vastes halls de l'Exposition de Bruxelles seraient pour la rénovation du vitrail un champ d'expériences excellent.

Qu'on ouvre un concours auquel on appelle tous les peintres belges. Qu'on fasse exécuter, pour en décorer les sections de l'ameublement, des industries artistiques, etc., les meilleurs projets. L'intérêt artistique de l'exposition en sera singulièrement accru et l'on verra renaître en Belgique, nous sommes en droit de l'espérer, un art dont chacun regrette la déchéance ».

Ce concours, à en juger par des épreuves antérieures analogues, serait instructif, voire même, sous certains rapports, amusant.

Il démontrerait que, si la plupart des figuristes ignorent le premier mot de la théorie de la vitrerie artistique, de la mosaïque translucide, il en est d'autres, ignorés en certaines « chapelles » laïques, qui savent décorer l'édifice par l'ornement, généralement polychrome, de la cloison translucide de ses baies d'éclairage ».

A. D.

L'article que nous venons de reproduire à provoqué la lettre suivante adressée au *Bien public* par un de nos estimés collaborateurs :

Gand, 12 octobre 1908.

Monsieur le Rédacteur en Chef,

Permettez-moi d'ajouter quelques mots aux excellentes réflexions qu'ont suggérées à votre chroniqueur artistique les idées émises récemment par M. Fierens-Gevaert sur l'état déplorable, d'après lui, de l'art du verrier en Belgique.

S'il est un art qui, depuis un demi-siècle, a fait des progrès considérables dans notre pays, c'est certes celui du verrier ; et cela au point que, sans faux chauvinisme, on peut dire que, dans aucun pays de l'Europe, on ne produit des verrières qui puissent soutenir la comparaison avec celles fabriquées dans nos contrées. Je crois avoir vu la plupart des grands vitraux, tant anciens que modernes, et je ne sais cacher le sentiment d'admiration que j'ai éprouvé, la véritable jouissance artistique que j'ai ressentie lorsque je vis, pour la première fois cet admirable *Arbre de Jessé* de l'église de Dinant, œuvre de notre concitoyen M. Ladon.

Tout homme qui a quelque peu le sens esthétique, est saisi de cette harmonie des couleurs, de la conception grandiose, de l'exactitude du dessin qui caractérisent ce vitrail que je n'hésite pas à déclarer un chef-d'œuvre.

Mais si l'on est parvenu à cette perfection artistique, il est juste de faire remonter cette renaissance de l'art du verrier à celui qui, le premier, en rappela les vrais principes, feu M. le baron Bethune. Si nous occupons actuellement la première place dans cet art, c'est à lui que nous en sommes redevables.

J'ai déjà émis les mêmes idées à la Séance générale de la Commission royale des Monuments de 1904, après qu'aux séances de 1899 et de 1901, feu le regretté gouverneur de la Flandre occidentale, s'inspirant des idées de son père, avait résumé d'une manière claire et précise les principes généraux de l'art du verrier. Il avait donné à ces lectures le titre de : *Quelques notes sur l'art de la vitrerie selon la tradition médiévale ;* en réalité, c'est un excellent traité sur la matière.

En fait d'art, comme en toutes choses, on peut avoir ses préférences ; mais l'historien de l'art doit admirer le beau partout où il le rencontre ; et ignorer systématiquement les œuvres d'une école parce que certaines de ses tendances peuvent vous déplaire, c'est aller à l'encontre d'une des premières lois de la critique historique. J'ai, du reste, constaté le même oubli, — les Allemands disent *ignoriren*, — dans trois volumes, publiés récemment, sur l'histoire de l'art contemporain en Belgique. Un pareil procédé n'a rien de scientifique.

Veuillez agréer, Monsieur le Rédacteur en Chef, l'assurance de mes sentiments distingués.

Prof. Adolf De Ceuleneer.

Peintures murales.

Herpen (Hollande). — Des peintures murales sont apparues récemment à Herpen (Brabant septentrional), sous la chaux qui s'écaillait aux panneaux des voûtes du chœur, datant du XVe siècle. Cette église est en voie de restauration et d'agrandissement. Le chœur avec la tour occidentale sont les seules parties conservées de l'ancien édifice.

***

Bruges. — Au transept nord de l'église Saint-Jacques en enlevant les boiseries, on a remis à nu des restes de peintures décoratives d'un grand caractère et d'une conservation relativement bonne. La disposition primitive est facile à reconstituer : d'élégantes architectures encadrent des figures isolées ou des scènes de l'Ecriture. Il ne reste pour ainsi dire que deux compartiments, et encore la partie inférieure en est fortement endommagée : dans le premier est figuré S. Thomas mettant le doigt dans la plaie du côté du Christ ; dans l'autre, un Saint semble regarder cette scène.

Nouvelles.

L'Administration préfectorale de la Seine vient de mettre au point l'inventaire des œuvres d'art dont la ville de Paris et le département sont propriétaires dans les 68 églises, les 8 temples et les 2 synagogues de Paris. Le travail fut commencé en 1870 et a abouti à la constitution d'un énorme Catalogue comportant neuf volumes.

***

Entretien des Objets d'art. — On lit dans le *Bulletin des Métiers d'Art.*

Pour prévenir et pour corriger différents abus artistiques dans les églises italiennes, comme, par exemple, l'introduction d'horreurs modernes à côté des chefs-d'œuvre anciens, ou la « restauration » des peintures murales faite sans goût, etc., le cardinal secrétaire d'Etat a décidé l'institution, dans chaque diocèse d'Italie, d'une Commission pour l'entretien des objets d'art et des documents conservés dans les églises. Cette Commission fonctionne déjà dans le diocèse d'Ascoli-Piceno et, pour en faciliter les opérations, l'évêque a adressé à son clergé une circulaire contenant une suite de questions, dont les réponses devront être retournées avec les photographies des objets décrits. Entretemps, la Commission diocésaine a rédigé quelques « règles pratiques » pour le clergé ayant sous sa garde des documents et des objets d'art.

Les lavages, réparations et vernissages des tableaux, détrempes et fresques sont défendus, ainsi que le nettoyage, à la pierre-ponce ou par d'autres procédés des statues, bas-reliefs et marbres de tous genres. La redorure et la réargenture d'objets antiques en métal (chandeliers, encensoirs, reliquaires, etc.) sont défendues, à moins d'autorisation. Il est interdit de changer ou de réparer les anciennes broderies, dentelles, etc., sans consultation des personnes compétentes et sans autorisation préalable.

L'usage et l'introduction, pour dévotion publique, de statues faites de mannequins habillés d'étoffe sont absolument défendus. Toutefois, si les images de cette nature qui sont en usage ne sont pas trop laides, elles peuvent être encore tolérées pour quelque temps. L'exhibition de chromos de qualité commune est interdite. L'introduction dans les églises, pour vénération publique, de nouvelles statues, images, peintures, etc., sans permission de la Commission, est sévèrement défendue ; ces objets doivent d'abord être présentés à la Commission, au moins en dessin ou photographiés. Les fleurs naturelles doivent être préférées pour orner l'autel ; les fleurs artificielles ne sont autorisées que pour autant qu'elles ne soient pas indignes du sanctuaire et de la table sainte. Il n'est pas permis d'attacher aux statues, aux tableaux ni à leurs cadres des ex-voto ou autres ornements (bijoux, chaînes, colliers, boucles d'oreilles etc.). Dans les endroits où il s'en trouve actuellement, il faudra les enlever immédiatement avec soin. Les bénitiers doivent être vidés au moins deux fois par mois et, avant de renouveler l'eau bénite, il faudra les laver avec de l'eau bouillante contenant une solution de sublimé corrosif à 1 p. m. Les fidèles doivent être informés, à la fois verbalement et par des notices appropriées affichées à des endroits visibles, que le respect pour la maison de Dieu, la décence et l'hygiène défendent d'expectorer dans les églises, etc.

Parmi ces instructions, il en est quelques-unes qui auraient leur raison d'être également ailleurs qu'en Italie.

C. B.

***

L'*Argus de la Presse*, qu'un violent incendie avait détruit il y a plus de six mois, est complètement réorganisé et réinstallé au Faubourg-Montmartre.

***

Notre Rédacteur M. L. Cloquet, professeur à l'Université de Gand, a été nommé professeur de perspective pittoresque à l'Institut supérieur des Beaux-Arts d'Anvers.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, LILLE-PARIS-BRUGES-BRUXELLES-ROME.

Une promenade sous le chevet des églises Saint-Aignan et Saint-Euverte d'Orléans, par M. L. Maître. ... ... p. 1
La Vie de Jésus-Christ sculptée dans les anciens portails, par M. G. Sanoner. pp. 9, 78, 159, 241
Les maisons anciennes en Belgique, par M. L. Cloquet. ... pp. 30, 93, 170, 328 *(à suivre).*
Retour à la tradition liturgique, par le même. ... ... p. 73
Peintures religieuses modernes, par le même. ... ... p. 145
Le trésor du prieuré de St-Nicolas d'Oignies, Évangéliaire, par M. W.-H. James Weale. p. 155
Linges miraculeux et linges sacrés conservés dans l'Ordre des Chartreux, par Dom Marie-Louis de Massiac ... ... p. 180
Basilique de Notre-Dame de la Treille à Lille, par M. L. Cloquet. ... ... p. 185
Le néo-style et les églises, par le même. ... ... p. 217
Raffinements architecturaux, par M. Wm H. Goodyear. ... ... p. 225
Les églises de l'abbaye de Silos, par Dom E. Roulin. ... ... pp. 289, 371 *(à suivre)*
L'iconographie extérieure de la cathédrale de Bois-le-Duc, par M. C. F. X. Smits. p. 300
Parallèle entre le martyrium de St-Savinien de Sens et la confession de St-Germain d'Auxerre, par M. L. Maître. ... ... p. 316
Le culte de saint Denis et de ses compagnons, par M. L. Maître. ... pp. 361 *(à suivre).*
Architecture west-flamande ancienne et moderne, par M. L. Cloquet. ... ... p. 380

Mélanges.

Le portail Nord de la cathédrale de Cahors (P. Mayeur). — Les tapisseries de la première Renaissance flamande au palais royal de Madrid (L. C.). — Une maquette gothique (L. C.).— Iconographie figurative des deux Testaments (L. C.). p. 37
Art chrétien (M.). — Le tympan de l'église abbatiale de Vézelay (P. Mayeur). — Les briques au moyen âge (L. C.). — Godefroy de Claire, Orfèvre (L. C.). — Chaînages en ossements (L. C.). — Le Christ de Jacques de la Baerze (P. Vitry) — La tour de l'Oud Hof à Bruges (H. H.). ... ... p. 102

Hollande : Tendances en art chrétien (R. M.). — Claus Sluter (A. de Ceuleneer). Orient ou Byzance (L. C.). — Tapisserie dite du Baptiste (L. C.). ... ... p. 188

Un tabernacle-édicule présumé à l'église de Musson (L. Germain de Maidy). — Le symbolisme d'un tympan de porte à San Isidro de Léon (P. Mayeur). ... ... p. 249

Retour à la tradition liturgique (L. C.). — Églises suédoises (L. C.). — La bénédiction du Cierge Pascal (L. C.). — Autour de Claus Sluter (H. Chabeuf). — La mise au tombeau de Hugo Vander Goes (A. de Ceuleneer). ... ... p. 338

Notes d'iconographie (P. Mayeur). — Le Tabernacle (L. Cloquet). — École de Saint-Luc de Gand (le même). ... ... p. 390

Correspondances.

Pologne (Ant. Brykczynski). ... ... pp. 47, 123

France (Lettres), (Fr. Alix, H. J. Ply et P. Mayeur). — Question. ... . p. 118

France (L. Germain de Maidy et H. Chabeuf). ... ... p. 192

Armorial des Papes (Un Abonné) — Encore un mot sur le linteau de Vézelay (G. Sanoner). — Sur le symbolisme du soleil et de la lune (L. Germain de Maidy). ... ... p 254

France (P. Mayeur). ... ... p. 342

Armorial des Papes (Un Abonné). — Questions et Réponses (Fr. Alix et Ch. Parmentier). ... ... p. 409

Travaux des Sociétés savantes.

FRANCE. — Société nationale des Antiquaires de France. ... ... pp. 49, 125, 194, 268, 345
Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. ... ... pp. 49, 125, 194, 268, 345, 416
Société des Antiquaires de Picardie. ... ... pp. 269, 346
Comité des Travaux historiques. ... ... p. 269
Congrès des Sociétés savantes de Paris et des Départements. ... ... p. 270
Sociétés des Beaux-Arts des Départements. ... ... p. 271
Société archéologique du Midi de la France. ... ... p. 271
BELGIQUE. — Académie royale d'archéologie de Belgique. ... ... pp. 50, 195, 347
Société archéologique de Nivelles. ... ... p. 51
Société d'histoire et d'archéologie de Gand. ... ... pp. 196, 347
Société d'Archéologie de Bruxelles. ... ... p. 347
ESPAGNE. — Sociedad Espanola de Excursiones. ... ... p. 195
ALLEMAGNE. — Congrès des historiens tenu à Berlin. ... ... p. 417
Association des Artistes chrétiens de Cologne. ... ... p. 418
AMÉRIQUE. — Institut américain d'Archéologie. ... ... p. 417

Bibliographie.

Première livraison. — Die Belgischen Jesuiten Kirchen, par J. Braun, S. J. — Nurnberg, par V. J. Rée ; Augsburg, par B. Riehl ; Munchen, par A Weese. — Ein Unbekannter Codex der Voegeschen Malschule in Augsburg, par M. Kemmerich. — Rapport sur le Congrès archéologique de France à Carcassonne et Perpignan, par le vicomte de Ghellinck Vaernwyck. — Saint Chemin de la Croix par H. Wadere et A. Bigelmair. — Hubert et John Van Eyck, par W. H. James Weale. ... ... p. 52

Deuxième livraison. — Mosaïques tombales à Thabraca, par P. Gauckler. — Anciennes broderies du trésor de Chartres, par L. de Farcy. — La tour de Saint-Aubin, par le même. — Le Palais des Papes d'Avignon, par E. Digonnet. — L'église et le manoir de Zeggers-Cappel, par E. Théodore. — Une protestation, par L. Germain de Maidy. — Une sculpture : représentation du Père Éternel, par le même. — Sainte-Suzanne, par R. Triger. — Manuel d'archéologie chrétienne, par Dom H. Leclerq. — L'église abbatiale de Saint-Denis, par M. Vitry et G. Brière. — Inventaire archéologique d'Angoulême, par J. George et P. Mourier. — Les Vieux moulins de Picardie, par A. de Francqueville. ... ... p. 127

Troisième livraison. — Études sur la sainte Vierge ; de la Conception Immaculée à l'Annonciation angélique, par J. C. Broussole. — Peintures décoratives, par J. M. Olbrich. — Dessins du musée du Louvre, par Alinari. — Gothiques et Japonais, par L. Goudallier. — Maisons rurales en Hongrie, par Ch. R. Kertesz et Svab. — L'église de Montpensier, par L. Bréhier. — Sainte Godelieve de Ghistelles, par A. Croquez. ... ... p. 200

Quatrième livraison. — Précis d'archéologie du moyen âge, par M.-J. Brutalis. — Épigraphie gallo-romaine, sculpture et architecture médiévales, campanographie, par M. J. Berthelé. — Histoire de l'Art, par A. Michel. — Die Roemische Kapelle « Sancta Sanctorum » und Ihr Schatz, par H. Grisar. — Réflexions sur la peinture sur verre, par A. Stallins. — La chapelle de St-Sixte et les cathédrales de Poitiers, par le R. P. de la Croix. — L'église des Templiers de Eunate, par Vicente Lamperez y Romea — Saint-Philibert de Grandlieu, par le R. P. de la Croix. ... ... p. 273

Cinquième livraison. — Die liturgische Gewandung, par le R. P. Braun, S. J. — Retables flamands des XVe et XVIe siècles, par P. Dubois. — Malines jadis et aujourd'hui. — Christus, Belliger insignis, par M. Laurent. — Le tableau sur bois de Naives Devant-Bar, par le chan. Ch. Hébert. — Les comptes du Roi René, par l'abbé G. Arnaud d'Agnel. — Excursion à Lyons-la-Forêt, Mortemer et Lisors, par M. L. Régnier. — La cathédrale de Saint-Bavon à Gand, par l'abbé G. Celis. — Peinture du Palais royal d'Étampes, par L. E. Lefèvre. ... ... p. 349

Sixième livraison. — Réflexions sur certaines configurations des moulures de l'époque romane et jusqu'au XVIe siècle, par M. G. Jorissenne. — Giottino und seine Stellung in der gleichzeitigen Florentinischen Malerei, par O. Sirén. — Contribution à l'Histoire de l'habitation privée en Belgique, par M. A. Heins. — Das Strassburger Munster und die Cheopspyramideraetsel der Baukunst, par Dom Baumeister et J. Knauth ... ... p. 419

Périodiques. ... ... pp. 58, 135, 203, 280, 353, 423

Index bibliographique. ... ... pp. 62, 210

Chronique.

Première livraison. — MONUMENTS ANCIENS : Rome, Morienval, Vendôme, Laisy, Roskoff, Angers. — ŒUVRES NOUVELLES : Anvers. — FOUILLES ET DÉCOUVERTES : Liége, Wenduyne, Breisach (Bade), Dijon. — PEINTURES MURALES : Panne. — NOUVELLES. ... ... p. 64

Deuxième livraison. — L'ART FRANÇAIS AU MOYEN AGE. — TAPISSERIES DES GOBELINS. — MONUMENTS ANCIENS : Bruges, Metz, Anvers, Bruxelles, Spoleto, Rome. — ŒUVRES NOUVELLES : Manchester, Neuchâtel. — FOUILLES ET DÉCOUVERTES : Rome, Malines. — VARIA. — NÉCROLOGIE : Rouillard et Villé. ... ... p. 138

Troisième livraison. — MONUMENTS ANCIENS : Mont Saint-Michel, Florence, Douai, Strasbourg, Metz, Furnes. — PEINTURES ET SCULPTURES : France, Belgique, Allemagne. — MUSIQUE RELIGIEUSE. — VARIA. ... ... p. 212

Quatrième livraison. — MONUMENTS ANCIENS : Mont Saint-Michel, Avignon, Schlestadt (Alsace), Amsterdam, Rome, Bruxelles, Gand, Furnes. — PEINTURES MURALES : Bois-le-Duc, Rome. — VARIA. ... ... p. 285

Cinquième livraison. — ÉCOLES SAINT-LUC : Liége, Bruxelles-Saint-Gilles, Mons. — MONUMENTS ANCIENS : Mont Saint-Michel, Orléans, Vendôme, Pont-à-Mousson, Rome, Algérie, Amerschwir, Bruges. — ŒUVRES NOUVELLES : Église St-Michel à Bruxelles. — FOUILLES ET DÉCOUVERTES : Rome. ... ... p. 356

Sixième livraison. — LES TRÉSORS D'ÉGLISES EN FRANCE. — MONUMENTS ANCIENS : Mont Saint-Michel, Paris, Rouen, Sar-Thegonnec, Strasbourg, Bois-le-Duc, Leysele, Wercken, Damme. — FOUILLES ET DÉCOUVERTES : France, Grèce, Autriche, Allemagne, Italie. — L'ART DU VITRAIL. — PEINTURES MURALES : Herpen (Hollande), Bruges. — NOUVELLES. p. 427

Vignettes intercalées dans le texte.

St-Aignan d'Orléans. — Plan de la crypte. p. 5
Id. Vue intérieure. ... » 7
Clôture de chœur de Notre-Dame de Paris. » 9
Détail du paliotto de Salerne. ... ... » 10
Tympan d'une porte latérale de Vézelay. » 11
Clôture du chœur de Notre-Dame de Paris. » 12
Id. Id. » 13
Cathédr. du Mans. Boiserie de la sacristie. » 14
Détail de l'ambon de S. Bartholommeo in Pantano à Pistoie. ... ... » 15
Détail du chandelier de Gaëte (Italie). ... » 16
Bas-relief de S. Domingo de Silos (Espagne). » 17
Porte de la cathédrale de Fribourg en Brisgau. ... ... » 17
Clôture du chœur de Notre-Dame de Paris. » 18
Tympan de porte de l'église de Semur en-Auxois. ... ... » 19
Cathédrale du Mans. — Boiserie de la sacristie. ... ... » 20
Porte de Saint-Pierre le Moutier (Nièvre). » 22
Tympan de porte de Fleury-la Montagne. » 23
Id. de Saumur en Brionnais. » 25
Détail du paliotto de Salerne. ... ... » 25
Tympan de porte de St-Julien de Jonzy. » 26
Porte de l'abbaye de Charlieu. ... ... » 27
Porte de l'église d'Anzy le Duc. ... ... » 28
Maisons ardennaises. ... ... » 31
Ferme de Tavier en Condroz. ... ... » 32
Vue du château de Nandrin en Condroz. » 32
Maison à Theux. ... ... » 33
Maison-ferme d'Heusden, près de Gand. » 34
Maison à Lede. ... ... » 34
Petite ferme dans les dunes. ... ... » 35
Ferme Id. ... ... » 35
Portail de la cathédrale de Saint-Étienne de Cahors. ... ... » 38
Maquette de l'église St-Maclou à Rouen. » 44
Tournai. — Intérieur de l'égl. des Jésuites. » 52
Id. Façade Id. » 53
St-Omer. — Chevet de l'église des Jesuites. » 54
Louvain. — Église St-Michel. Plan terrier. » 54
Id. Id. Façade. ... » 55
Porte de l'église de Montceau l'Étoile. ... » 79
Cathédrale d'Ely. ... ... » 80
Tympan d'une porte de San Isidro de Léon. ... ... » 81
Porte droite de la cathédrale de Chartres. » 82
Tympan de porte Saint-Ulrich de Ratisbonne. ... ... » 84
Porte de N.-D. des Miracles à Maurlac. p. 86
Façade de l'église de Vouvant. ... ... » 87
Tympan de la porte St-André de Bordeaux. » 88
Cathédrale du Mans. — Boiseries de la sacristie. ... ... » 90
Porte de l'abbaye de Vézelay. ... ... » 91
Maison rue du Fond de l'Empereur à Liége. ... ... » 93
Maison proche la rue Saint-Jean à Liége. » 94
Rue du Pont à Tournai au XVIe siècle. » 95
Maison rue de Paris, à Tournai. ... ... » 95
Maison Grand'Place à Tournai. ... ... » 95
Maisons Quai aux Avoines à Malines. » 96
Pignons de la place Sainte-Walburge à Anvers. ... ... » 97
Maison Saucierstraat à Anvers. ... ... » 98
Id. rue de Bruxelles à Termonde. ... » 99
Pignons en bois à Ypres. ... ... » 99
Maison en bois rue de Lille à Ypres » 100
Pignon en bois aux Halles d'Ypres. .. » 100
Tympan de la porte de l'église de Vézelay. » 104
Chaînages en ossements. ... ... » 110
Christ en bois peint. ... ... » 111
Le Oud Hof en 1562 à Bruges. ... ... » 114
Id. Plans. ... ... » 114
Id. Escalier. ... ... » 115
Id. Ensemble de la tour. .. .. » 115
Id. Encorbellement de tourelle. ... » 115
Id. Partie sculptée de l'encorbellem. » 116
Calvaire du XIe siècle. ... ... » 121
Le Château des Papes à Avignon. ... » 129
Le Palais Id. Id. ... » 130
Main divine. ... ... » 131
Le Père Éternel. ... ... » 131
La Sainte Trinité. ... ... » 131
Id. ... ... » 132
La Psalette à Tours. ... ... » 137
Vitrail, Jésus, Ami des enfants. ... ... » 146
Frise à l'église de Hohenmauth. ... ... » 148
Décoration murale Id. ... ... » 149
Chapelle de la Sainte-Croix à Paris. ... » 151
Voûte de l'église de Sainte-Marguerite, Le Vésinet. ... ... » 152
Fresques dans l'église St-Louis à Munich. » 154
Évangéliaire d'Oignies Plat de devant. ... » 155
Id. Id. Plat postérieur. ... » 156
Cathédrale de Tolède. — Panneaux dans le cloître. ... ... » 160

Cathédr. de Léon. — Tympan de la porte. p. 161
Id. de Salamanque. — Porte occident. » 163
Portail de l'église Saint-André à Pistoie. » 164
Id. St-Jacques de Compostelle. » 165
Porte encastrée dans un mur à Anzy-le-Duc. ... ... » 167
Porte de l'église Saint-Martin à Colmar. » 168
Notre-Dame de Paris.— Clôture du chœur. » 169
Pignon de Gruuthuuse à Bruges. ... ... » 170
Pignon de la Byloque à Gand. ... ... » 170
Fenêtre d'une ancienne maison à Flône. » 171
Maison place Saint-Pierre à Liége. ... » 172
Maisons à Namur et Anvers (contraste). » 174
Moulin de Sambre à Namur. ... ... » 174
Porte à Beaumont. ... ... » 175
Maison à Beaumont. ... ... » 175
Maison rue d'Havré à Mons. ... ... » 176
Tournai. — Maison rue des Campeaux. » 176
Id. Hôpital de Notre-Dame. ... » 176
Id. Maison Saint-Piat, rue des Campeaux. ... ... » 177
Tournai. — Maison rue Saint-Piat. ... » 177
Fenêtre tournaisienne de l'époque romane. » 177
Tournai — Maison rue des Jésuites. ... » 177
Id. Id. rue Four Chapitre. » 178
Id. Id. des Templiers. ... » 178
Id Manoir de Morialmé. ... ... » 178
Id. Fenêtre style Renaissance. » 178
Id. Maison du Bas-Quartier (1673). » 179
Id. Id. Saint-Piat (1644). ... » 179
Cédules miraculeuses du XIVe siècle. ... » 180
Un corporal anc à l'usage des Chartreux. » 182
Détail de la bordure. ... ... » 182
Agnus Dei, purificatoire des Chartreux. » 183
Notre-Dame de la Treille, à Lille. ... » 187
Tapisserie du Musée de Madrid. ... ... » 191
Projet de peinture décorative. ... ... » 201
Vitrail restauré du Dôme de Xanten. ... » 204
Église Sainte-Walburge à Furnes. Stalles du chœur. ... ... » 213
Id. Id. Jubé vu du transept. » 214
Église paroiss à Währing. — Plan. ... ... » 218
Id. Id. Vue latérale. ... » 219
Égl. « Am Steinhof » à Vienne. — Maquette. » 220
Id. Id. Exécution. » 221
Id. Id. Chœur. ... » 223
Id. Id. Maître-Autel. » 224
Nef de la cathédrale de Reims. ... ... » 229
Id. Id. Côté droit. » 230
Id. d'Amiens. — Côté Nord. » 231
Id. Id. ... ... » 232
Id. Id. ... ... » 233
Nef de Saint-Remi de Reims. ... ... » 234
Nef de Saint-Jacques de Reims. ... ... » 235
St-Jacques de Reims — Bas-côté gauche. » 236
Cathédrale de Reims Id. » 237
Saint-Loup de Châlons. — Nef de l'entrée. p. 238
Id. Bas-côté gauche. » 239
Saint-Loup de Châlons. — Fenêtre. ... ... » 240
Chapiteau de la Cathédrale d'Autun. ... » 242
Église S. Cassiano à Pise. ... ... » 243
Tympan de Saint-Hilaire la Croix ... » 244
Bas-relief du musée de Semur. ... ... » 245
Porte de la Teynkirche à Prague. ... ... » 247
Tabernacle de l'église de Musson. ... ... » 249
Tympan de porte de l'église S. Isidro de Léon. ... ... » 251
Armes de Jean XXII et du cardinal J. de Via à Avignon. ... ... » 258
Armes d'Innocent VI. ... ... » 262
Tombeau d'Innocent VI à Villeneuve. » 263
Chapelle du *Sancta Sanctorum*. ... ... » 276
Croix émaillée du *Sancta Sanctorum*. Revers. » 277
Croix gemmée Id. Avers. » 278
Couvercle du reliquaire de sainte Praxède. » 278
Plan d'une église primitive à Silos. ... » 295
Chapiteau pré-roman à Silos. ... ... » 296
Plan d'une église de Silos. ... ... » 297
Plan de l'église romane au XVIIIe siècle. » 298
Plan terrier de la cathédrale St-Jean à Bois-le-Duc. ... ... » 300
Égl. St-Jean à Bois-le-Duc. Arcs-boutants. » 301
Coupe sur les collatéraux de la nef. Id. » 302
Figurines des arcs-boutants (4 clichés). » 303
Offrande de la Vierge au grand-prêtre. ... » 305
Fiançailles de la Vierge. ... ... » 305
Annonciation. ... ... » 305
Visitation. ... ... » 306
Adoration des Bergers. ... ... » 306
Nativité. ... ... » 306
Les Mages. ... ... » 307
Mage adorateur. ... ... » 307
Nunc dimittis. ... ... » 307
Massacre des Innocents. ... ... » 308
Abner et Joas. ... ... » 308
Chapelles absidales Nord. ... ... » 309
Turc et chevalier, chrétien. ... ... » 310
Adam et Ève. ... ... » 310
Musiciens ... ... » 310
Bâtonniers de la Confrérie de la Vierge. » 311
S. Michel et ange. ... ... » 311
Sauvages. ... ... » 312
Chevaliers. ... ... » 312
Duc et Duchesse de Brabant. ... ... » 312
David et Saül. ... ... » 313
Chevalier et dame noble. ... ... » 313
Chevaliers. ... ... » 313
Balthasar et Cyrus. ... ... » 313
Chevaliers. ... ... » 314
Chevaliers de l'Ordre teutonique. ... ... » 314
Brabon Sylvius. ... ... » 314
Empereur Maximilien. ... ... » 315

Chevalier et Souverain du Brabant. ... p. 315
Chœur de l'église St-Savinien .. .. » 316
Plan de la crypte. ... ... » 318
Chapiteaux (3 clichés). ... ... » 323
Plan des cryptes de l'abbaye St-Germain d'Auxerre. ... ... » 324
Crypte de St-Germain. — Nef centrale. » 326
Le Pressoir de Louvain. ... ... » 329
Schéma du pignon brabançon à merlons. » 330
Anc. cour de l'abb. de Tongerloo à Diest. » 330
Schéma du pignon brabançon. ... ... » 330
Maison « den Moriaan » à Louvain. ... » 331
Pignon rue Haute n° 35 à Anvers. ... » 331
Id. brabançon avec pinacle terminal. » 331
Lucarne brabançonne. ... ... » 331
Id. Id. (renaissance). ... » 332
Pignon brabanç. à Helsingör (Danemark) » 332
Hôtel de Barcelone à Louvain. ... ... » 333
Maison de la Grue à Malines. ... ... » 333
Le Pavillon belge, la Grue, Goede Lepeleere à Malines. ... ... » 334
Maison « de Goede Lepeleere » à Malines. » 335
Maison « *Het Hemelryck* » Id. » 335
Maison de Cleydael. ... ... » 336
Chœur et chapelles de St-Pierre à Louvain. » 338
Klockstapel de Granhult. ... ... » 339
Crypte de Saint-Denis de la Chartre. ... » 362
Chapelle de Sainte-Cécile près Silos. ... » 372
Colonne de la porte des Vierges. ... ... » 373
Détail Id. Id. ... ... » 375
Chapiteaux Id. Id. ... ... » 375
Furnes. — Grand'Place. ... ... » 380
Bruges. — Maisons du marché au fil. ... » 381
Id. Maisons place Van Eyck. ... » 382
Id. Façade rue du Vieux Bourg. » 382
Furnes — Pignons Grand'Place. ... ... » 383
Type de fenêtres brugeoises. ... ... » 383
Courtrai. — Église de St-Jean-Baptiste, plan. » 384
Id. Id. Id. faç. mérid. » 385
Id. Id. Id. coupe long. » 386
Mon. de l'Immaculée Conception à Ypres. » 387
Monum. de Marie Teichman à Anvers. » 387
Hôtel de Ville de Poperinghe. ... ... » 388
Habitation de M. J. Coomans. ... ... » 389
Tabernacle de Glatt. ... ... » 396
Basilique du Sacré-Cœur à Koekelberg. » 400
Église paroissiale d'Almelo. ... ... » 401
Maison de Mme Van Severen à Ruysselede. » 402
Retable de la chap. du Cte de Hemptinne. » 403
Retable de l'église Ste-Waudru à Mons. » 404
Statuette en bronze de S. Michel. ... ... » 405
Peinture murale à Thielt. ... ... » 407
Vitrail de l'église de Watervliet. ... ... » 408
Avignon. — Armoiries d'Innocent VI. ... » 409
Id. Id. du card. And. Aubert. » 409
Id. Beffroi. ... ... » 410
Id. Palais des Papes. ... ... » 411
Profils de moulures. ... ... » 419
Figure fondamentale de la *quadrature*. ... » 420
Tracés de *quadrature*. ... ... » 420
Coupe transversale de la cathédrale de Strasbourg. ... ... » 431
Triangulature, *quadrature*. ... ... » 423

Table par noms d'auteurs.

ALIX (Fr.). — Correspondance. ... ... p. 118
» Questions et Réponses. ... ... p. 412
ANTHYME ST-PAUL. — Bibliographie. ... ... pp. 273, 274
BRYKCZYNSKI (A.). — Correspondance de Pologne. ... ... pp. 47, 123
C. B. — Chronique (Nouvelles). ... ... p. 432
CHABEUF (H.). — Autour de Claus Sluter (Mélanges). ... ... p. 340
Correspondance de France. ... ... p. 193
Bibliographie. ... ... p. 200
CLOQUET (Louis). — Maisons anciennes en Belgique. ... ... pp. 30, 93, 170, 328
Retour à la tradition liturgique. ... ... p. 73
Peintures religieuses modernes. ... ... p. 145
Basilique de Notre-Dame de la Treille à Lille. ... ... p. 185
Le néo-style et les églises. ... ... p. 217
Architecture west-flamande ancienne et moderne. ... ... p. 380
Les tapisseries de la première Renaissance flamande au palais royal de Madrid (Mélanges). ... ... p. 40
Une maquette gothique (Id.). ... ... p. 44
Iconographie figurative des deux Testaments (Id.). ... ... p. 45
Le tympan de l'église abbatiale de Vézelay (Id.). ... ... p. 103
Les briques aux moyen âge (Id.). ... ... p. 108

Godefroy de Claire, orfèvre (Mélanges). ... ... p. 109
Chaînages en ossements (Id.). ... ... p. 110
Orient ou Byzance (Id.). ... ... p. 189
Tapisserie dite du Baptiste (Id.). ... ... p. 190
Retour à la tradition liturgique (Id.). ... ... p. 338
Églises suédoises (Id.). ... ... p. 339
La bénédiction du Cierge pascale (Id.). ... ... p. 340
Le Tabernacle (Id.). ... ... p. 395
École de Saint-Luc de Gand (Id.). .. .. p. 397
Correspondance de France. ... ... p. 120
Travaux des Sociétés savantes. ... ... pp. 195, 269, 347
Bibliographie. ... ... pp. 56, 128 à 135, 200 à 202, 205, 279, 280, 350 à 353, 419, 420
Périodiques. ... ... pp. 60, 136, 282, 424
De Ceuleneer (A.). — Claus Sluter (Mélanges). ... ... p. 189
La mise au tombeau de Hugo Vander Goes (Id.). ... ... p. 342
L'Art du vitrail (Chronique). ... ... p. 430
de Massiac (Dom L.-M.). — Linges miracul. et linges sacr. conservés dans l'Ordre des Chartreux. p. 180
De Spot (R.) — Chronique.... ... ... p. 213
E. C. — Périodiques. ... ... p. 58
G. — Bibliographie. ... ... p. 420
Germain de Maidy (L.). — Le Maître autel de la basilique de Montmartre. ... ... p. 76
Correspondance. ... ... p. 192
Un tabernacle-édicule présumé à l'église de Musson (province de Luxembourg), (Mélanges). ... ... p. 249
Sur le symbolisme du soleil et de la lune (Correspondance). ... ... p. 267
Goodyear (Wm H.). — Raffinements architecturaux. ... ... p. 226
H. H. — La tour de l'Oud Hof à Bruges (Mélanges). ... ... p. 114
H. L. — Bibliographie. ... ... p. 349
Périodique. ... ... p. 281
J. C. — Bibliographie. ... ... p. 55
Leuridan (Th.). — Correspondance. ... ... p. 265
M. — Art chrétien (Mélanges). ... ... p. 102
Maitre (L.). — Une promenade sous le chevet des églises Saint-Aignan et Saint-Euserbe d'Orléans. ... ... p. 1
Parallèle entre le martyrium de Saint-Savinien de Sens et la confession de Saint-Germain d'Auxerre. ... ... p. 316
Le culte de Saint-Denis et de ses compagnons. ... ... p. 361
Mayeur (P.). — Le portail Nord de la cathédrale de Cahors (Mélanges). ... ... p. 37
Le tympan de l'église abbatiale de Vézelay (Id.). ... ... p. 103
Le symbolisme d'un tympan de porte à San Isidro de Léon (Id.). p. 250
Notes d'iconographie (Id,). ... ... p. 390
Correspondance de France. ... ... pp. 121, 342
Parmentier (Ch.). — Correspondance. ... ... p. 412
Ply (H.-J.). — Correspondance de France. ... ... p. 118
R. M. — Hollande. — Tendances en art chrétien (Mélanges). ... ... p. 188
Bibliographie. ... ... pp. 56, 275
Périodiques. ... ... pp. 135, 203, 280, 423
Renard (L.). — Fouilles et découvertes (Chronique). ... ... p. 70
Roulin (E.). — Les églises de l'abbaye de Silos. ... ... pp. 289, 371
Ruyter (Hub.). — Chronique ... ... p. 214
Sanoner (G.). — La Vie de Jésus-Christ. ... ... pp. 9, 78, 159, 241
Encore un mot sur le linteau de Vézelay (Correspondance). ... ... p. 266
Smits (C. F. X.). — L'iconographie extérieure de la cathédrale de Bois-le-Duc... ... ... p. 300
Un Abonné. — Armorial des Papes (Correspondance). ... ... pp. 254, 409
V. B. — Bibliographie. ... ... p. 127
Verwilghen (R.). — Bibliographie. ... ... p. 52
Vitry (P.). — Le Christ de Jacques de la Baerze (Mélanges). ... ... p. 110
Weale (W.-H.-J.). — Le trésor du prieuré de Saint-Nicolas d'Oignies. Évangéliaire. 1. 155

Table analytique

A

abbayes Champmol, 199 ; — Coggeshall (Essex), 109 ; — Cuxa, 58 ; — Fontfroide, 57; — Gard, 269 ; — Glandfeuil (St-Maur), 295; — Jarrow (Angleterre), 46; — Mancel, 205 ; — Mortemer, 352 ; — Silos, 289 ; — Sylvanès, 354.
Abbeville, escalier de la maison de François Ier, 136.
Abondance (Haute-Savoie), cloître, 215.
Abraham, 45 ; — (Sacrifice d'), 251, 391.
Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 49, 125, 194, 268, 345, 416 ; — *royale d'archéologie de Belgique*, 51, 195, 347.
Adoration des mages, 162, 207, 306 ; — des bergers, 162.
agnus Dei 79, 184.
Aguillon (le P.), architecte, 54.
Aigueperse, *Nativité*, 136.
Airaines (Somme), pierre tombale du XIIIe s., 347.
Aix-la-Chapelle, chapelle palatine, 138 ; — ostensoir à soleil, 203 ; — tombeau de Charlemagne, 207.
Alet, ruines archéologiques, 57.
Alexandre VI (tombeau d'), 66 ; — VII (tombeau d'), 65.
Alise, vase en bronze, 416.
Almelo, église, 401.
Altdorfer, peintre, 207.
âme chrétienne (figuration de l'), 348.
American journal of archæology, 283.
Amerschwir, église, 358.
amict, 184.
Amiens, calvaires, 269 ; — clôture du chœur de la cathédrale, 269 ; — Christ, sculpture sur bois, 259 ; — Confrérie du Puy Notre-Dame, 346 ; — croix antiques, 269 ; — crosse en ivoire, 392, 393 ; — manuscrit du XVIe s., 346 ; — moulin de Passe-Avant, 135 ; — nef de la cathédrale 231, 232 ; — tableaux de la confrérie du Puy Notre-Dame, 269 ; — tombes épiscopales en bronze, 65.
Amsterdam, nieuwe zijdskapel, 286.
Amtliche Berichte aus den Königl. Kunstsammlungen, 200.
Analecta bollandiana, 426.
Anastase (diptyque d'ivoire), 206.
Anatolie, chapelles souterraines monolithes, 126.
ange Gabriel, 390.
Angers, bas-relief, 81 ; — chaînages en ossements, 110 ; — monuments religieux, 69.
Angleterre, fonts baptismaux romans, 425 ; — industrie briquetière, 108.
Angoulême (inventaire archéologique d'), 135.
Annales du Cercle archéologique de Mons, 205.
Anne (statue de ste), 125.
Annonciation de van Eyck, 196, 198.
Anthyme St-Paul, 273-275, 353.
antimensium, 205.
Anvers, *Académie royale d'archéologie de Belgique*, 51 ; — corporation de brouettiers, 347 ; — dégagement de la cathédrale, 140 ; — église St-Antoine, 69 ; — façade de l'église des Frères Prêcheurs, 344 ; — maisons en bois, 97, 98, 174 ; — monument de Marie Teichman, 387, 389, 406 ; — niches à tabernacles, 335 ; — pignons à pinacles, 331 ; — société des sites et monuments, 140 ; — vitraux, 279, 283 ; — tour, 54.
Anzy-le-Duc, porte, 28 ; — tympan sculpté, 167.
apôtres (vocation des), 242.
Appelmans, architecte, 140.
Apt, mausolée d'Elzear de Sabran, 424.
aquamanile du XIVe s., 413.
Arabie, mission archéologique, 417.
arbre de vie, 207.
arbres au moyen âge (usage des vieux), 347.
archéologie, campanaire en Belgique, 198 ; — chrétienne, 132 ; — du moyen âge, 273.
architectes, carolingiens, 4 ; — limousins, 137.
architectes : Aguillon (le P.), 54 ; — Appelmans, 140 ; — Auxtabours (Jean), 137 ; — Baeckelmans, 389 ; — Bernini (Giov. Lor.), 64 ; — Beyaert (H.), 398 ; — Bilmeyer, 69 ; — Borremans (J.), 333 ; — Caluwaers, 287 ; — Charels, 380 ; — Chasaniard (Antoine), 271 ; — Coomans (J.), 225, 385, 399 ; — De la Censerie, 359, 380 ; — Depauw, 71 ; — De Wulf, 380 ; — Du Blocq (le fr.), 52 ; — Ebhardt, 285 ; — Hésius (le P.), 54 ; — Hoeimaker (le fr.), 52 ; — Hoste, 380 ; — Huyssens (le P.), 53, 54 ; — Joly, 49 ; — Keldermans, 330, 333 ; — Lamperez y Romeo (Vincente), 371 ; — Langerock, 398 ; — Lefort, 320 ; — Leroy, 185, 186 ; — Martin de Rouen, 45 ; — Mellet (Dom J.), 294 ; — Narbonne, 57 ; — Nodet, 285 ; — Poisson (Pierre), 129 ; — Prémont (J.), 359 ; — Rodriguez (Dom Ventura), 293 ; — Rombaut, 333 ; — Saintenoy (P.), 199 ; — Salvart (Jehanen) 45 ; — te Riele, 401 ; — Titulfe, 316 ; — Vaerwyck (V.), 399 ; — Vierin, 380 ; — Vinck, 380 ; — Von Fabriczy (Cornelius), 206 ; — Wagner (Otto), 218 ; — Waguemaker (Dom. de), 140, 334 ; — Pugin (Welby), 398.
Architecture, romaine, 67 ; — byzantine, 417 ; — romane, 194, 270 ; — romane en Espagne, 379 ; — gothique, 274 ; — gothique en Angleterre, 205 ; — médiévale, 373 ; — brabançonne, 198 ; — espagnole, 377 ; — flamande, 198 ; — West-flamande, 280 ; — civile, 197 ; — religieuse, 218 ; — religieuse en Belgique, 52.
Architecture (L'), 208.
Architekt (Der), 219.
Archives des Bouches du Rhône, 351.
arcs, boutants, 68 ; — en quinte-point, 422 ; — en tiers point, 422.
Arles, chapiteau sculpté, 159.
Argentus (mosaïque tombale de l'évêque), 269
armoire eucharistique, 75.
armoiries, d'Aubert Audoin, 409 ; — Aubert des Monts, 409 ; — Benoît XII, 258 ; — Clément VI, 259, 411 ; — Eglise romaine, 265 ; — Grégoire XI, 259, 411 ; — Innocent VI, 259, 262, 400 ; — Jean XXII, 255, 258 ; — Martin IV, 254 ; — Urbain IV, 254.
armorial des papes, 254, 409.
Arnoud d'Agnel (G.), 351.
Arras, épitaphe du XIIIe s., 355, — jubé, 53 ; — tombes : de chevalier, 268 ; — de Hue Valois, 268.
art, carolingien, 138 ; — byzantin, 189 190 ; — roman, 83 ; — gothique, 68, 202 ; — africain, 127 ; — chinois, 195 ; — dorien, 126, 194 ; — flamand et hollandais, 60, 283, 355 ; — français, 49, 131 ; — italien, 65, 201 ; — japonais, 202 ; — mésopotamien, 189 ; — des Pays-Bas, 58 ; — syrien, 190 ; — ancien, en Flandre, 355 ; — chrétien, 59, 102, 134, 283, 356 ; — décoratif, 282, 426 ; — décoratif tchèque, 282 ; — du moyen âge, 46, 138 ; — de la Renaissance, 144 ; — textile, 203 ; — traditionnel, 217 ; — du vitrail, 430 ; — et décoration, 426.
Art, ancien et moderne (Revue), 284 ; — *et les artistes (l')*, 284 ; — *décoratif (l')*, 282 ; — *(histoire de l')*, 274 ; — *(notes d')*, 283, 425.
Arte (L') 208.
artiste décorateur (l'), 41.
artistes, romans, 419 ; — du moyen âge, 45 102 ; — berrichons, 271 ; — flamands, 125 ; — français, 125.
Arts (les), 209.
Ascension, 78, 192 ; — (iconographie), 37
ascensions byzantines, 23, 83.
Asie mineure, sarcophage, 281.
association des artistes chrétiens de Cologne, 418.
ateliers monétaires à Carthage, 268.

Ath, vieilles maisons à façade de pierre, 175.
Attighem, crucifixion, 119.
Aubert Audouin (armoiries d'), 409.
Aubert des Monts (écu de la famille), 409.
Audenarde, église Ste-Walburge, 215.
Augé de Lassus, 141.
Augsbourg, ville d'art, 53 ; — ivoire d'évangéliaire, 29 ; — lectionnaire enluminé du XIe s., 56 ; — peinture murale, 215 ; — (l'art à), 426.
Aurignac, croix processionnelle à grelots, 355.
autel, 282 ; — (orientation de l'), 74.
Autriche, polychromie des églises, 201.
Autry (Meuse), céramique gallo romaine, 470.
Autun, chapiteau sculpté, 242
Auxerre, basilique, 322 ; — bas-relief de la cathédrale, 162 ; — chapiteaux corinthiens, 323 ; — nef centrale, 326 ; — confession St-Germain, 316, 321 ; — crypte St-Clément, 325 ; — plan des cryptes de l'abbaye St-Germain, 324 ; — statuette grecque archaïque, 126.
Auxtabours (Jean), architecte, 137.
Avenas, autel, 49 ; — (inscription de l'), 268.
Ave Maria dans le diocèse de Liége (l'), 206.
Avignon, beffroi de l'hôtel de ville, 410 ; — palais des papes, 128, 130, 285 ; — (entrée principale du Palais des Papes), 411 ; — sculptures, 285.
Airla, portail occidental St-Vincent 252
Avioth, inscriptions tumulaires, 270.

B

Baeckelmans, architecte, 389.
Baldung (Hans), sculpteur, 413.
balance, attribut de la Justice, 205.
Bâle, lame de cuivre votive, 269.
baptistère souterrain à Rome, 281.
Barbier de Montault (Mgr X.), 254, 205.
Barforton, tympan de porte, 29.
basiliques, à Auxerre, 322 ; — Koekelberg, 399 ; — Lille (de la Treille), 185 ; — Manchester, 143 ; — Rome : St-Chrysogone du Transtévère, 286 ; — St-Sylvestre, 360 ; — Tarissa, 268 ; — Vandôme, 357 ; — Venise (St-Marc), 72 ; — chrétienne à 3 nefs, 127.
bas-reliefs : en basalte, 49 ; — votif du XIVe s., 270 ; — du Ve s., 416 ; — du XIIe s., 17 ; — du XVe s., 215.
Bath-Kérit, stèles égyptiennes, 416.
bâton pastoral, 393.
Baumette, peintures murales, 271.
Béatrix de Bourbon, épitaphe, 346 ; — statue, 346.
Beaucamps le Vieux, crucifixion, 269
Beaumont, maison antique, 175 ; — porte sculptée, 175.
Belgard, *Madone et l'Enfant* de Memling, 429.
Belgique, archéologie campanaire, 198 ; — ancien palais de Nassau, 60 ; — anciennes maisons, 30, 93, 170, 328 ; — églises construites par les Jésuites, 52 ; — habitations rurales, 30, 93, 197 ; — octroi des subsides pour l'érection des édifices du culte, 72.
Bellegambe (Jean), peintre, 345.
Bénévent, vantaux sculptés, 85.
Beni-Hammad, fouilles de la Kaleb, 416.
Benoit (S.) (médaille de), 345.
Benoit XII (armoiries de), 258, 411.
Bercy, château, 135.
Berlin, cabinet des estampes, 118 ; — Congrès des historiens, 417 ; — musée, 342, 425.
Bernini (Giov. Lor.), architecte, 64.
Berthelé (Jos.), 273.
Bethune (Jean), 145, 403, 407, 431.
Beyaert (H.), architecte, 398.
Béziers, tombeaux en pierre du Ve s., 429
bibliothèque, à Oxford (Christchurch college), 342 ; — Paris : (nationale), 269 ; — (St-Germain en Laye), 50 ; — Upsal, 426.
bijoux du XIVe s., 268.
Bilmeyer, architecte, 69.
Bilson (John), architecte, 108.
Blanchaert (J.), 402 ; — (Léop.), 403.
Blois, château féodal, 354.
Blondeel (Lancelot), peintre, 116.
Bois-le Duc, cathédrale St-Jean, 188, 300, 428 ; — arcs boutants, 301-303 ; — chapelles absidales nord, 309 ; — chapelles latérales, 304 ; — chœur, 304 ; — frontons sculptés, 305-315 ; — iconographie, 300 ; — sculptures, 301, 303 ; — cave du XVIe s., 428 ; — jeux de mystère au moyen-âge, 306, 308 ; — église St-Jacques, 218 ; — peintures murales, 288.
Boismé (Deux Sèvres), pierres tombales du XVe s., 270.
boîte à relique du IXe s., 275.
Bollettino d'arte, 425.
Bologne, fresques de l'église San Petronio, 355 ; — portrait de Jeanne d'Arc, 194.
Boniface VIII (statue de), 66 ; — (tombeau de), 66.
Bordeaux, tympan de la cathédrale St-André, 88.
Borgharem, pierres tombales, 425.
Borremans (Jean), architecte, 333.
Bosio (Ant.), 132.
Botticelli, peintre, 268.
Bouches du Rhône (archives des), 351.
Bourdichon (Jean), peintre, 125, 207, 355.
Bourdon (L.), orfèvre, 406.
Bourges, verrières de la cathédrale, 103.
Bouts (Thierry), 60.
Brantôme, clocher limousin, 137.
Braun (le P. J.), architecte, 52, 349.
Breda, tombe de Jean de Raven, 341.
Bretons, étoffes précieuses, 427.
Brehier (L.), 202.
Breisach, volets peints d'un ancien retable, 71.
Brescia, dyptique de Boèce, 280
Bressers, peintre, 215, 407.
briques au moyen-âge (les), 108.
broderies anciennes, 128.
Broederlam (Melchior), peintre, 112, 199.
bronzes antiques, 268 ; — du XIIIe s., 360.
Broussolle (J. C.), 200.
Bruges, églises : Notre-Dame, 359 ; — St-Jacques, 431 ; — fenêtre antique, 383 ; — Gilde St-Georges, 114 ; — hôtels : Arents, 159 ; — des Biscayens, 116 ; — Gruuthuuse, 139, 170, 358 ; — maison Cottem ; — maisons antiques, 381, 382 ; — peintures décoratives, 431 ; — pignons, 380 ; — plan de Marc Gheeraert, 114 ; — tour de l'Oud-Hof, 114, 115.
Brutails (J. A.), 273.
Bruxelles, dégagement de la collégiale St-Michel et Ste-Gudule, 287 ; — écoles de St-Luc, 356 ; — églises : du collège St-Michel, 359 ; — St-Boniface, 215 ; — St-Nicolas, 142 ; — hôtels : du comte de Nassau, 60 ; — de Philippe de Clèves, 336 ; — Mont des Arts, 201 ; — palais des Beaux-Arts, 119 ; Société des Amis des Musées, 215 ; — (le Vieux), 336.
Brykczynski (A.), 123.
Bulletin des antiquaires de France, 354 ; — *de correspondance hellénique*, 208 ; — *d'histoire, de littérature et d'art religieux du diocèse de Dijon*, 355 ; — *de l'Institut archéologique liégeois*, 208 ; — *monumental*, 136, 205, 353 ; — *des musées royaux de Belgique*, 355.
Bulletino di archeologia e storia dalmata, 209 ; *della società filologica romana*, 209.
Buffet (Paul), sculpteur dijonais, 112.
bulles de plomb, 268.
Burlington magazine (the), 61.

C

Cahors, clocher du lycée Gambetta, 271 ; — portail nord de la cathédrale, 37, 38, 192.
Caluwaers, architecte, 287.
Cambrai, Bulletin de la Société d'études, 425.
camées antiques, 345.
Campana (collection Campana), 136.
campanographie ancienne, 273.
Cana (les noces de), 242.
Cannes, église abbatiale cistercienne, 57.
Canova, sculpteur, 69.
Carcassonne, *congrès archéologique de France* 56 ; — églises, 56 ; — St-Nazaire, 57 ; — tombeau de l'évêque Radulphe, 57.
Carpaccio, peintre, 207.
carreaux polychromés du XIIIe s., 71.
Carthage, ateliers monétaires, 268 ; — bulles de plomb, 268 ; — coupes d'argent romaines, 345 ; — découvertes archéologiques, 49, 125, 194 ; — fragments d'inscriptions, 49 ; — inscriptions chrétiennes, 268, 270, 281 ; — plombs antiques, 345 ; — plombs byzantins, 49, 345 ; — sceaux antiques, 125 ; — sépultures puniques, 194 ; — stèles antiques, 50 ; — tombeaux des évêques, 270.
cartons de tapisseries, 40.
Casier (Jos.), peintre verrier, 408.
catacombes, 132.
cathédrales gothiques (déformation des), 225 ; — françaises, 68 ; — du XIIIe s., 46.
cathédrales, d'Amiens, 231, 232 ; — de Bois-le Duc, 188, 300, 428 ; — Cahors, 192 ; — Gand, 353 ; — Lincoln, 13 ; — Londres, — 66 ; — Lyon, 182 ; — Metz, 212 ; — Orléans, 357 ; — Orviéto, 161, 227 ; — Pise, 69 ; — Poitiers, 279 ; — Reims, 220, 230 ; — St-Dizier, 272 ; — Salamanque, 377, 379 ; — Spolète, 142 ; — Strasbourg, 212, 428 ; — Tournai, 399.
cavalier de l'Apocalypse 392.
Celis (G.), 353.
Cène (la ste), 245.
Cercle archéologique, de Termonde, 425.
Chabeuf (H.), 193, 200, 342.
chainage en ossements, 110.
Châlons (Marne), église St-Loup, 227, 238, 240.
Champmol, abbaye, 112, 199 ; — retable peint 199 ; — tombeaux des ducs de Bourgogne, 112.
chant, collectif dans les offices, 282 ; — grégorien, 281 ; — liturgique, 75.
chapelle, à Aix (palatine), 138 ; — Paris (Ste-Croix), 151 ; — Rome (antique), 358 ; — (St Félix et Adaucte), 281 ; — Roscoff (St-Ninian), 69 ; — Silos (Ste Cécile), 372.
chapelles souterraines monolithes, 126.
chapiteaux à Autun, 242 ; — Auxerre, 323 ; — Arles, 159 ; — Daurade, 192 ; — Elne, 246 ; Gérone, 160 ; — Paris, 363 ; — Saint-Séver, 92 ; — Silos, 374 ; — Toulouse, 253, 272 ; — corinthiens, 323 ; — historiés, 272 ; — pré-romans, 296 ; — sculptés, 4, 159, 242, 253.
Charels, architecte, 380.
Charlemagne (tombeau de), 207.
Charles d'Angoulême (livre d'Heures de), 207, 355.
Charles Quint (buste de), 199.
Charlieu, porte de l'abbaye, 27.
Chartres, broderies anciennes, 128 ; — châsse de S. Aignan, 119 ; — porte droite de la cathédrale, 82 ; — tombeaux des évêques, 270 ; — tympans de porte, 24.
Chartreux, *Agnus Dei*, 183 ; — (linges miraculeux et linges sacrés conservés dans l'ordre des), 180 ; — (liturgie des), 182 ; — (purificatoire chez les), 183.
Chasaniara (Antoine), architecte, 271.
châsse limousine en cuivre doré, 427.
chasuble du XVe s., 270.
Chavigny, enceinte romaine, 49.

château, de Bercy, 135 ; — Blois, 354 ; — Heidelberg, 426 ; — Hohkœnigsberg, 285, — Mésopotamie, 116 ; — Moorslede, 389.
Chelles, chasuble du XVe s., 270.
chemin de croix, 58 ; — du XVe s., 203.
chevalier de la Toison d'or (statues de), 314.
Chezal-Benoît, église, 137.
Chine, art des Han, 195; — statues sculptées du Ve s., 195.
chœur des églises, 73 ; — (clôture du), 73; — (orientation des), 73.
chrisme wisigothique, 79.
Christ, adoration des Mages, 162, 207, 306; — agonie, 245; — apparitions, 9, 15, 248, 253; ascension, 21, 37, 78, 83, 192 ; — baptême, 241 ; — cène (la ste), 245 ; — crucifixion, 119, 269 ; — déposition de la croix, 246 ; — descente aux limbes, 247; — ensevelissement, 207; — entrée à Jérusalem, 244; — lavement des pieds, 245; — miracles, 243; — mise au tombeau, 246, 342 ; — nativité, 136, 306 ; — noces de Cana, 242 ; — paraboles, 242 ; — parmi les Docteurs, 241 ; — passion, 246 ; — pêche miraculeuse, 20 ; — (personnalité du), 121, 122 ; — résurrection, 248 ; — tentation, 242 ; — transfiguration, 244 — vie, 9, 78, 159, 241.
Christ, guerrier, 351 ; — mort, 360 ; vainqueur, 350 ; — en bois peint, 110, 111 ; — en cuivre, 40 ; — sculpture sur bois, 269 ; — sculpture toulousaine, 360.
Christliche Kunst (Die), 58.
Chronique des arts et des curiosités (La), 207.
ciboire Westphalien, 203.
ciborium, 75, 282.
cierge pascal (bénédiction du), 340.
Cimabué, peintre, 206.
cimetières gallo romains, 367.
cingulum, 184.
Cividale, autel du roi Ratchis, 84.
Clément VI, 129 ; — (armoiries de), 259, 411.
Cleydael (manoir de), 336.
clocher, de Brantôme, 138 ; — Cahors, 271.
Cloquet (L.), 36, 45, 46, 58, 61, 75, 101, 109, 110, 121, 130, 134, 135, 141, 154, 179, 187, 190, 191, 195, 197, 201-203, 205, 224, 279, 280, 282, 283, 337, 339, 340, 350 353, 389, 397, 408, 419, 420, 425, 432.
Cluny, gants de S. Germain des Prés, 203 ; — musée, 360.
coffrets provençaux du XVe s., 270.
Coggeshall (Essex), abbaye cistercienne, 109.
Colart l'Allemant, peintre verrier, 367.
collégiale de Huy, 206.
collier antique, 125.
Colmar, tympan sculpté, 168.
Cologne, association des artistes chrétiens, 417 ; — *La Pentecôte* de Ste-Marie du Capitole, sculpture romane, 394.
Côme, décoration sculpturale de l'église, 417.
Comité des travaux historiques, 269, 424.
Comminges, tombeau d'Hugues de Castile, 275.
Compostelle, tympan du XIIe s., 163, 165
comptes du roi René (les), 351.
Condroz, ferme en Tairer, 32.
confession, 5.
congrès, archéologique de France ; — archéologique de Gand, 196 ; — des historiens à Berlin, 427 ; — des Sociétés savantes de Paris, 270.
construction, byzantine, 134 ; — romaine, 134.
Coomans (J.), architecte, 225, 385, 399.
Coppejans, peintre, 215, 404.
coq, iconographie, 394.
Corbières, église abbatiale St-Hilaire, 57.
Corneliszoon van Oostraven (Jacob), peintre, 286.
Cornelius, peintre, 153
corporal miraculeux du XIIe s., 180, 181.
Corrège, peintre, 71.
coupes d'argent romaines, 345.
Courtrai, église S. Jean-Baptiste, plan, 384 ; — façade, méridionale, 385 ; — coupe longitudinale, 386 ; — hôtel de ville, 123 ; — plafond en bois du XVIe s., 123 ; — sculptures symboliques, 412, 413.
couverture du reliquaire de Ste Praxède, 278.
Cranach (Luc), peintre, 123.
Crécy, moulin à vent, 135.
Credo en images du XIIIe s., 46.
croix, antique à Amiens, 269 ; — émaillée, 46 ; — émaillée du VIe s., 277 ; — gemmée du *Sancta Sanctorum* (Ve s.), 278 ; — de pierre du XIIe s., 268 ; — processionnelle, 194, 355 ; — triomphale, 282.
Croquez (A.), 202.
crosse romane en ivoire, 252 ; — du moyen âge, 392.
crucifix émaillé, 46 ; — en émail de Limoges du XIIIe s., 125.
crucifixion, 119, 269.
crypte, à Auxerre, 321 ; — Dissentis (VIIe s.), 429 ; — Orléans, 5 ; — Paris (de St-Denis de la Chartre), 362 ; — Rome (St-Pierre), 66 ; — Saint-Denis, 320 ; — Sens, 316, 319.
culte des Saints (influence du) sur les créations artistiques, 207.
Cuxa, ruines de l'abbaye de St-Michel, 58.
Cyzique, atelier, monétaires.

D

Damerau, sculpteur, 113.
Damme, cheminée du XVIe s., 429.
Dasius de Durastorum (S.) (tombeau de), 426.
Daurade, chapiteau sculpté, 192
David (Gérard), 58.
de Baerze (Jacques), sculpteur flamand, 110, 199.
De Beule, sculpteur, 204.
de Ceuleneer (A.), 189, 342, 431.
décharges trilobées, 332.
découvertes archéologiques, à Augsbourg, 215 ; — Avignon, 285 ; — Bath-Kérit, 416 ; — Beziers, 429 ; — Carthage, 49, 125, 194 ; — Damme, 429 ; — Dijon, 71 ; — Dissentis, 429 ; — Etampes, 49 ; — Freudenthal, 429 ; — Gand, 196 ; — Liége, 70 ; — Medjez-el-Bal, 49 ; — Monceau-Elouges, 71 ; — Perse, 346 ; — Rome, 360, 416, 423, 430 ; — Saint-Saba, 280 ; — Senlis, 49 ; — Stuppach (Wurtemberg), 215 ; — Suse, 194 ; — Tallard (Hautes Alpes), 45 ; — Timgad, 358 ; — Tunisie, 269 ; — Wenduyne, 71.
de Farcy (L.), 128.
déformations des cathédrales gothiques, 225.
de Heere (Lucas), peintre, 196.
De Kramer, peintre, 215.
De la Censerie, architecte, 359, 380.
de la Croix (R. P.), 279, 280, 295.
Délémont, bas de S. Germain des Prés, 203.
Delisle (Léop.), 50.
della Porta (Guglielm.), sculpteur, 65.
Délos, fouilles, 126 ; — inscription bilingue, 416.
Delphes, prise du trésor de Cnide, 416.
de Massiac (Dom Louis Marie), 184
Denis (S.) 361 ; — (culte de), 361 ; — (fontaine de), 365 ; — (martyre de), 365 ; — (sépulture de), 367.
Denis (Maurice), peintre, 150.
Depauw, architecte, 71.
Destrée, 199.
de Visschere (Wilhelm), maître maçon, 60.
De Waghemaker, architecte, 140.
De Wulff, architecte, 380.
Dies iræ, 282.
Diest, ancienne cour de l'abbaye de Tongerloo, 329, 330 ; — burgs, 355 ; — maison dite l'*Arche de Noé*, 336 ; — maisons en bois, 99.
Digonnet (E.), 128.
Dijon, Bulletin d'histoire, de littérature et d'archéologie du diocèse, 355 ; — musée, 112, 199 ; — sépultures du moyen âge, 71, 193.
dîmes (origines des), 347.
Dinant, vitraux, 430.
diptyque de Boèce, 280 ; — français du XIVe s., 15 ; — d'ivoire, 206 ; — du XIVe s., 14.
disque en argile à hiéroglyphes, 416 ; — en cuivre doré, 49.
Dissentis, crypte du VIIe s., 429.
Dôle, musée, 271.
Dominique (S.), de Guzman, 292 ; — de Silos, 291 ; — tombeau de), 297.
Donatello, sculpteur, 283.
Danzy, tympan de Ste-Marie des Près, 390.
Douai, beffroi et carillon, 212 ; — église des Jésuites, 54.
Douvre, église Ste-Marie, 225.
drames liturgiques, 426.
draps flamands (marques des), 268.
du Blocq (le fr.), architecte, 52.
Dubois (P.), 350.
duc d'Anjou (livre d'Heures du), 131, 132.
Duccio, peintre, 206.
Duclair, église St-Denis, 137.
dunes (ferme des), 35 ; — (maisons des pêcheurs des), 35.
du Pré (Jean), imprimeur au XIIIe s., 72.
Dürer (Alb.), graveur, 118 ; — peintre, 196.
Durham, bas-relief roman, 13 ; — musée, 13.
Dussek, peintre, 429.
Dusseldorf, école pour l'enseignement de l'art chrétien, 59 ; — exposition d'art, 59, 144, 426.

E

Ebhart, architecte, 285.
école, d'architecture à Utrecht, 188 ; — de chant liturgique à Tournai, 144 ; — de mosaïstes chrétiens, 127 ; — néerlandaise de peinture, 58 ; — de peinture flamande, 40 ; — professionnelle, 356 ; — Saint-Luc, 356, 397 ; — tournaisienne de peinture, 60.
édifices anciens (dégagement des), 141.
Edshult (Suède), église, 339.
Eglise romaine (armoiries de l'), 265 ; — (personnification de l'), 343.
églises, à Almelo, 401 ; — Amerschwir, 358 ; — Anvers, 69 ; — Audenarde, 215 ; — Auxerre, 322 ; — Bois-le-Duc, 218 ; — Bruges, 359 ; — Bruxelles, 142, 215, 359 ; — Cannes, 57 ; — Carcassonne, 56 ; — Châlons-sur-Marne, 227, 238, 240 ; — Chezal-Benoît, 137 ; — Côme, 417 ; — Corbières, 57 ; — Courtrai, 384 ; — Douai, 54 ; — Douvres, 225 ; — Duclair, 137 ; — Edshult (Suède), 339 ; — Elne, 57 ; — Epfig (Alsace), 425 ; — Eunate, 57 ; — Furnes, 212, 287, 382 ; — Gand, 54, 287 ; — Grandlieu, 346, 417 ; — Hohensnauth, 148 ; — Huy, 206 ; — Huysse, 215 ; — Josaphat, 269 ; — Küfsjö, 339 ; — Saach, 58 ; — Laisv, 69 ; — Lebbeke, 425 ; — Leysele-lez Furne, 428 ; — Lisors, 352 ; — Louvain, 54, 55 ; — Luxembourg, 52 ; — Lyons, 352 ; — Manchester, 143 ; — Messines, 130 ; — Metz 140 ; — Moeda, 340 ; — Monceau-Elouges, 71 ; — Montmartre, 143 ; — Montpensier, 202 ; — Morienval, 60 ; — Mousty, 348 ; — Mouzon, 225 ; — Narbonne, 57 ; — Neufchâtel, 143 ; — Nyddla, 340 ; — Orléans, 1, 2, 8 ; — Paris, 226, 363 ; — Perpignan, 57 ; — Pistoie, 425 ; — Pjetteryd (Suède), 339 ; — Quedlimbourg, 417 ; — Ratisbonne, 427 ; — Reims, 231-237 ; — Rieux, 56 ; — Rome, 64, 72 ; — Rouen, 41 ; — Rousselay, 205 ; — Rydacholm, 340 ; — Saint-Denis, 46, 134, 136 ; — Saint-Julien, 105 ; — Saint-Omer, 54 ; — Saint Pathos, 354 ; — Saint-Riquier, 269 ; — Saint-Saba, 280 ; — Sens, 318 ; — Silos, 289, 294, 296, 371, 376 ; — Thourout, 130 ; — Tournai, 52 ; — Vendôme, 69 ; — Venise, 69, 72 ; — Vernet, 58 ; — Vésinet, 151 ; — Vienne, 150, 220 ; — Vouvant, 87, 89 ; — Währing (Autriche),

218, 219; — Werken, 329; — Zeggers-Cappel, 130.
élises, baroques, 54; — à double étage, 324; — de Galicie, 195; — italiennes, 288; — des jésuites, 52; — à ogives, 330; — romanes, 340; — rurales flamandes, 380; — suédoises, 339; — (agrandissement des), 205; — (construction évasée des), 225; — (décorations picturales des), 225, 282; — (monographie d'), 197; — (plan circulaire des), 222; — (polychromie des), 147, 201; — en néo style, 217.
Eléphantine, temple juif, 268.
El-Haouria, mosaïque, 49.
Elne, chapiteau sculpté, 246; — cloître roman, 57; — église, 57.
Ely, porte du prieur à la cathédrale, 80.
Elzéar de Sabran (Bx), (mausolée de), 424.
Enlart (C.), 353.
Eperlecque, moulin à vent, 135.
éperon antique, 125.
Epfig (Alsace), église carolingienne, 425.
épi de toiture en grès, 268.
épitaphes chrétiennes du VIe s., 194; — du IVe s., 345; — antiques, 268; — gallo-romaines, 273.
esquisses du XIVe s., 1.
établissements céramiques gallo-romains, 270.
Etampes, peinture murale du XIVe s., 49; — historique du palais royal, 353.
Etienne (S.) (martyre de), 37, 40; — (sanctuaire de lapidation de), 426.
étofles, antiques, 277; — byzantines, 277; — persanes, 277.
Eunate, église des Templiers, 279.
Euverte (tombeau de S.), 8.
évangéliaire manuscrit, 155; — à miniature du XIe s., 194.
Evenas (Toulon), bas relief en basalte, 49.
exposition, d'art rétrospectif à Dusseldorf, 59, 144; — rétrospective de l'habitation privée en Belgique, 197.
Exterstein, bas-relief, 121.
Extrême-Orient (archéologie de l'), 346.

F

Fabri de Peiresc (Nic. Claude), 410.
façades de maisons, auversoises, 335; — en bois, 93; — en pierre blanche, 332.
Faid'Herbe, sculpteur, 196.
faïences italiennes du XIVe s., 360.
Farasyn, peintre flamand, 425.
fenestellae de dévotion, 6.
fenêtre-lucarne à gradins, 331.
fermes, anciennes, 31; — flamandes du XIIe s., 36.
ferronneries du moyen âge, 406.
Fenchtvangen (Franconie), autel de Wolgemuth, 426.
fiches archéologiques, 196.
Fierlefeyn, orfèvre, 407.
Fiesnes (Jehan), (funérailles de), 215.
figurines en ivoire, 360.
Flandre, églises flamandes, 382; — théâtre villageois, 425.
Flassans, bijoux précieux, 427.
Flêtre, édicule Renaissance, 250.
Flettner (Peter), peintre, 207.
Fleury la Montagne, tympan de porte, 23.
Flêves, retable de l'abbaye, 345
Flône, fenêtre d'une ancienne maison, 171
Florence, Arbre de Vie, 207; — Institut français, 288; — statue de Boniface VIII, 66; — tableaux du XVe s., 203; — travaux autour de l'église St-Laurent, 212.
Foix (comté de); archéologie religieuse, 424.
fondeurs: Tendeur (les), 51.
Fondfroide, abbaye cistercienne, 57
Fontana (Piémont), fresques antiques, 125.
Fontenailles, croix du XIIIe s., 273.
Fontenay (Calvados), porte sculptée, 118.
fonts romans d'Angleterre, 425.
fouilles, à Alise, 416; — Carthage, 194; — Délos, 126, 416; — Josaphat (Eure et Loire), 269; — Latmos, 417; — Liége, 51, 70; — Maddure, 49; — Malines, 143; — Mesvil-Germain, 194; — Paris, 367; — Perse, 346; — Reni-Hammad, 416; — Rome, 345, 416, 423; — Saint-Riquier, 269; — Tabarca, 137; — Vendôme, 357; — Wenduyne, 71.
France, inventaire des richesses artistiques, 359; — modifications des rites funèbres, 2; — musées et monuments, 135, — trésors d'églises, 427.
Francfort, musée, 426.
Francqueville (A. de), 135.
Freiberg, tympan sculpté du XIIIe s., 162.
Freudenthal, *Madone et l'Enfant* du Titien, 429.
Fribourg en Brisgau, porte occidentale de la cathédrale, 17.
fresques, à Bologne, 355; — Fontana (Piémont), 125; — Munich, 153, 154; — Parme, 71; — Pise, 209; — Rome (St-Clément), 29; — Saint-Lizier, 272.
Frucoult, moulin à vent, 135.
Furnambacht, fermes antiques, 35.
Furnes, église Ste-Walburge, 212, 281, 382; — jubé, 214; — stalles du chœur, 213; — église St-Nicolas, 382; — grand'place, 380, 382; — pignon, 382.

G

Gabriel (l'ange), 390.
Gaète, chandelier du XIIIe s., 16, 29, 85, 91.
Galicie, églises inédites, 195.
Gand, autel domestique, 403; — cathédrale St-Bavon (guide de la), 353; — congrès archéologique de 1907, 196; — concours pour carton de vitrail, 410; — école St Luc, 397; — églises: St-Nicolas, 287; — St-Pierre, 54; — exposition, 397; — ameublement et sculpture, 462; — architecture, 398; — céramique, ferronnerie, bijouterie, 406; — orfévrerie, 406; — peinture, 407; — maison antique, 99; — monument sculpté, 196; — pignon de la Biloque, 170; — représentation de l'*Agneau mystique* de Van Eyck, 198; — retable sculpté, 403; — *Société d'histoire d'archéologie*, 196.
gants du XVe s., 203.
Gard, abbaye, 260
Gault-le Forêt, tabernacle, 109.
Gauten (C.), peintre verrier.
Gênes, linteau de porte de maison, 166.
Germain (s.) (bas de), 203.
Germain d'Auxerre (s.), 322.
Germain de Maidy (Léon), 77, 131, 192, 250, 267.
Gérone, chapiteau sculpté, 160.
Gesellschaft für christliche Kunst, 58.
Ghellinck Vaernewyck (vic. de), 56.
Ghirlandajo (Bern.), peintre, 136.
Ghôran (Egypte), papyrus, 126.
Giordano (Luca), peintre, 65.
Giorgione, peintre, 268.
Giottino (œuvres de), 419.
Giovanetti (Mateo), peintre, 129.
Glanfeuil, abbaye de St-Maur, 296.
Glatt (Allemagne), tabernacle, 396.
Gobelins (tapisseries des), 139.
Godefroy de Claire, orfèvre, 109; — œuvres, 109.
Goodyear, archéologue américain, 225, 228.
Gossaert (Jean), peintre, 123.
gothiques, dessinateurs d'animaux (les), 202.
Goudailler (L.), 202.
Graduel de l'édition vaticane, 216.
Grandlieu, St-Philibert, 280, 346, 417.
Grabhult, Klockstapel, 339.
gravures sur bois du XVe s., 417.
grès lédieu (emploi du), 33.
Grisar (P.), 275, 276.
Grünewald (Math.), peintre, 215.
Guido de Côme, sculpteur, 15.
Guillaume, abbé de St-Bénigne, 138.
Guillaume de Champigny (monnaie de), 345.

H

habitation, privée en Belgique (exposition de la), 198; — rurale hongroise, 202; — tournaisienne, 176; — urbaine en Belgique, 197.
Hanël, peintre, 271.
Härmann (S. J.), sculpteur, 59.
Heidelberg, château, 426.
Heius (A.), 420.
Helbig (J.), 109.
Helsingör, hôpital des Carmélites, 332
Herper (Hollande), peintures murales, 431.
Heschatta (façade du palais de), 189.
Hesius (le P.), architecte, 54.
Heusden (Gand), maison-ferme, 34.
Hildesheim, ostensoir à cylindre, 203.
Hoeimaker (le fr.), architecte, 52.
Hohensnauth, église décanale, 148; — peinture murale, 148, 149; —
Hohkoenigsburg, château, 285.
Hollande, construction des églises, 188.
Hongrie, habitation rurale, 202.
Hoste, architecte, 380.
hôtel de ville, de Courtrai, 123, 412, 413; — Malines, 324, 330.
Huesca, linteau du XIIe s., 164.
Hugo (le fr.), orfèvre, 155.
Hugues de Castille (tombeau de), 275.
Hull, briqueterie ancienne, 109.
Huy, collégiale N.-D., 206; — fermail de chape, 109.
Huysse, peintures de l'église, 154, 215.
Huyssens (le P.), architecte, 53, 54.
Hymans (H.), 198.

I

icone byzantine de la vierge, 345.
iconographie, figurative des deux Testaments, 45; — (importance des travaux d'), 417; — (notes d'), 390.
imagiers du moyen âge, 9.
immatériel dans l'art (l'expression de l'), 134.
Innocent VI (armoiries d'), 259, 262, 409; — (tombeau d'), 263; — VIII (tombeau d'), 65.
Innocents (massacre des), 241.
inscriptions, antiques à Medjez el Bal, 49; — bilingue, 416; — chrétiennes, 125; — chrétiennes du IVe s., 281; — latines, 317, 318, 346; — nabatéennes, 126; — puniques, 126, 416; — tumulaires, 270; — votives, 416.
Institut américain d'archéologie, 417.
inventaire, archéologique d'Angoulême, 135; — des œuvres d'art, 147; — des œuvres d'art à Paris, 432; — de la vaisselle de Georges d'Amboise, 271.
ivoire, Couverture d'évangéliaire, 29; — crosse romane, 252; — crosses, 392; — diptyque, 206; — diptyque du XIVe s., 14; — triptyque byzantin, 78; — carolingien, 125; — de l'époque de Charlemagne, 206; — à Augsbourg, 29; — à Cluny (sculpté), 84, 88; — à Lons le Saulnier, 271; — à Salerne (du XVe s.), 159-162.

J

Jahrbüch der Kœniglich preussischen Kunstsammlungen, 206, 425.
Jamin, peintre, 215.

Japonais, dessinateurs d'animaux (les), 202.
Jarrow (Angleterre), abbaye bénédictine, 46.
Jeanne d'Arc, (iconographie), 345 ; — (portrait de), 194.
Jésuites (style des), 55.
Joly, architecte, 49.
Jouzy, tympan de la porte St Julien, 26.
Jorissenne (G.), 419.
Josaphat (Eure et Loire), église abbatiale de Notre-Dame, 269.
Journal of hellenic studies, 209.
Justice (attributs de la), 205 ; — (statue de la), 65.

K

Kafsjö (Suède), église, 339.
Kalydon, stèle en marbre, 429 ; — sépulture hellénique à mobilier funéraire, 429.
Keldermans, architecte, 330, 333.
Kertesz (Ch. R.), 202.
Kief, bas reliefs de l'église St-Michel, 268.
Klosterneubourg, ambon de l'église abbatiale, 46.
Knauth (J.), 420.
Koekelberg, basilique, 399, 400.
Kunst and Kunsthandwerk, 283.
Kuttenberg, peintures de la chapelle, 150.

L

Laack, église abbatiale bénédictine, 58.
labarum, 280.
Ladon (G.), peintre verrier, 408, 430.
Lagnieux, retable du XVe s., 271.
Laisy, église, 69.
lame de cuivre votive, 269.
Lamiggiga, mosaïque tombale de l'évêque Argentus 269.
lampe chrétienne, 125.
Lamperez y Romea, architecte, 279, 371.
Langerock, architecte, 398.
Las Huelgas, tombeau de la reine Berenguela, 166.
Latmos, fouilles, 417.
Laurent (Marcel), 350.
Lazare (résurrection de), 243 ; — (parabole de), 252.
Lebbeke, construction miraculeuse de l'église, 425.
Le Bouteiller, sculpteur, 10, 14, 15.
Lecker de Cologne, orfèvre, 203.
Leclercq (Dom H.), 132.
lectionnaire enluminé du XIe s., 56.
Le Ie, maison ancienne, 34.
Lefebvre (Eug.), 23, 37.
Lefort, architecte, 320.
Leix, reliquaire du XVIe s., 424.
Lelan, sculpteur, 402.
Le Mans, boiserie du XVIe s. de la sacristie, 14, 20, 21, 90 ; — monuments religieux, 69.
Leodium, chronique mensuelle de la société d'art et d'histoire du diocèse de Liège, 206.
Léon XIII, 216 ; — (tombeau de), 65.
Leon, tympan sculpté de San Isidro, 81, 83, 159, 250, 251, 391.
Leroy, architecte 185, 186.
Leuridan (Th.), 265
Leysele lez-Furnes, église 428.
licorne, iconographie, 304.
Liège, école St Luc, 350 ; — fouilles, 51, 79 ; — maison Porquin, 173 ; — maisons en bois, 93 94 ; — maisons urbaines, 172 ; — manoirs du pays de 32 ; — mont de piété, 173 ; — sépulture d'Albert de Cuyck, 70 ; — *Leodium*, 206.
Lierre, hôtel Colibrant 328.
Liévin peintre, 190.
Lille, basilique de la Treille, 185 ; — vierge en bois sculpté, 425
Limbourg (*Société historique et archéologique du*), 425.
Lincola, façade de la cathedrale, 13 ; — (bas-reliefs de la), 243.
linges sacrés et linges miraculeux, 180.
Lisors (excursion à), 352 ; — église St-Martin, 352.
Literarische Rundschau fur das Katholische Deutschland, 284, 426.
liturgie, armoire eucharistique, 75 ; — bénédiction du cierge pascal, 340 ; — bréviaire, 72 ; — chant : collectif dans les offices, 282 ; — gregorien, 281 ; — liturgique, 75, 144 ; — ciborium, 75 ; — culte : de Ste Clotilde, 270 ; — de S. Denis, 361 ; — de S. Pierre, 361 ; — drames liturgiques, 426 ; — evangéliaire, 155, 156 ; — exposition des reliques, 319 ; — graduel de l'édition vaticane, 216 ; — du XIIIe s., 340 ; — jeux des mystères à Bois-le-Duc, 306-308 ; — lectionnaire, 56 ; — linges sacrés, 180, 183 ; — des chartreux, 180 ; — livre de chœur, 340 ; — mélodies liturgiques, 216 ; — missel, 92 ; — modification des rites funèbres, 2 ; — musique religieuse, 216 ; — orientation des églises, 74 ; — origine des dîmes, 347 ; — psautier, 49 ; — retour à la tradition liturgique, 73, 338 ; — rouleaux d'*Exultet*, 340 ; — tabernacle, 75 ; — (place du), 338, 395-397.
livre de chœur normand sicilien, 340.
livre d'Heures du XVIe s., 207.
lois géométriques des proportions, 422.
Loisel (Robert), sculpteur, 346.
Londres, cathédrale St Paul, 66 ; — retable flamand, 199.
Loas de Saulnier, ivoires anciens, 271.
Lorenzen, 339.
Loubière (Jean de), architecte, 129.
Louis (S.) roi (prétendu portrait de), 345.
Louvain, église st Michel, 54, 55 ; — chapelles absidales, 338 ; — hôtels : de Barcelone, 333 ; — van Sestig, 172 ; — Maisons : en bois, 99 ; — de la famille van t' Sislich, 335 ; — de Jansénius, 335 ; — den Moriaan ; 331 ; — pressoir, 329.
lucarne brabançonne, 331, 332.
Lucas de Leyden, 43.
Lucie de Live, statue décapitée, 270.
Lucques, façade de San Frediano, 85.
lune, sa place dans la représentation de la Passion, 118 ; — (symbolisme), 179, 267.
Lussigny (les), orfèvres, 271.
Luxembourg, anciennes fermes, 31 ; — églises, 52.
Lyon, Cathédrale, 182 ; — ivoire carolingien, 125, 355.
Lyons-la-Forêt (excursion à), 352 ; — halle gothique en bois, 352.

M

Macédoine, recherches archéologiques, 417.
Macerata, Loggia dei Mercanti, 286.
Madaure, fouilles, 49.
Madone, aux fraises, 426 ; — (peiture de), 425 ; — de Verone, 425.
Madrid, musée de peintures modernes, 15 ; — tapisserie du Baptiste, 190 ; — tapisseries flamandes, 10.
Maestricht, reliquaires, 425 ; — rues, 425.
Madgebourg (statuaire de), 205.
Mages (les rois), 306.
Mahaux, peintre, 215.
main divine, 131.
Maisons antiques, brabançonnes, 283 ; — à Anvers, 97, 98, 174, 331, 334 ; — en Ardennes, 31 ; — à Ath, 175 ; — Beaumont, 175 ; — Belgique, 30, 93, 170, 328 ; — Bruges, 116, 170, 359 ; — Bruxelles, 336 ; — Cleydael 336, — Diest, 09, 320, 330, 336 ; — Flône, 171 ; — Furnambacht, 35 ; — Gand, 90, 270 ; — Helsingor, 332 ; — Heusden (Gand), 34 ; — Liège, 93, 94, 172, 173 ; — Lierre, 328 ; — Louvain, 99, 172, 329, 331, 333, 325 ; — Malines, 95, 96, 328-335 ; — Mons, 176 ; — Muysse, 329 ; — Namur, 174 ; — Nandrink, 32 ; — Tavier, en Condroz, 32 ; — Termonde, 99 ; — Theux, 33, 173 ; — Thuin, 175 ; — Tournai, 94, 95, 176, 179 ; — Vebre, 330 ; — Vendôme, 136 ; Verviers, 94 ; — Ypres, 99.
Maître (Léon), 8, 327, 370.
Malines, corporation nationale des artistes chrétiens, 102 ; — cour impériale, 330 ; — hauts-reliefs du XVIIe s., 196 ; — hôtel de ville, 329, 330 ; — *jadis et aujourd'hui*, 350 ; — maisons : sur la grande place, 334 ; — quai au sel, 334 ; — en bois, 95, 96 ; — Concordia, 330 ; — de goede Lepelerre, 333-335 ; — de la Grue, 333, 334 ; — hemelrijk, 334, 335 ; — de Lelie, 328 ; — du Paradis, 333 ; — du Pavillon belge, 333, 334 ; — monuments en pierre blanche, 143 ; — pignon de l'ancien couvent des Cisterciens, 328 ; — porte de l'arsenal, 330.
Manchester, basilique votive de la Réparation, 143.
Mans, chœur de la cathédrale, 354.
manuscrits, évangéliaire, 155 ; — à miniature du XIVe siècle, 49 ; — psautier en lettres d'or, 206 ; — statuts de l'ordre St-Michel, 50 ; du XVIe siècle à Amiens, 346.
Marcellin, pape, 280.
Marines, cloche romane, 354.
Martin (S.) (tombeau) de), 2.
Martin de Rouen, architecte, 45
martyrologe hiéronimien, 280.
Marucchi, 143, 360, 423.
Mas d'aire, sarcophage de Ste Quitterie, 270.
Maseck, peintre, 148.
Mauriac, tympan sculpté, 85, 86.
Mayeur (P.) 39, 108, 121, 253, 266, 349, 395
Medjez el-Bob, inscriptions antiques, 49.
Mellet (Dom J.), architecte, 294.
mélodies liturgiques, 216.
Meiozzo da Forli, peintre, 67.
Memling (Hans), 58.
Memmi, 129
Mémoires de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire, 208 ; — *de la Société d'archéologie, sciences et art de l'Oise*, 355.
Mesail-Germain (Calvados), fouilles, 164.
Mésopotamie, château fortifié, 416.
Messines, église, 130.
Metz, cathédrale 212 ; — église St-Maximin, 140.
Meulan, (sceau de la commune de), 49.
Michel (S.), statuette en bronze, 405.
Michel (André), 274.
Michel-Ange, sculpteur, 65 ; — (portrait de), 194.
Milan (armoires de), 194 ; — serpent d'airain, 191.
millésime (changement à Pâques du), 49.
miniature du XVIIIe siecle, 135
miniaturistes toulousains, 272.
Mino da Fiesole, sculpteur, 66.
Missel anglo-franc, 92.
Mitre brodée, 203.
Mobilier, aquamanile du XIVe s., 413 ; — coffrets provençaux du XVe s., 270 ; — — coupes d'argent romaines, 346 ; — plat de faïence, 194 ; — poteries : courtraisiennes, 406 ; — rouges estampillées, 270 ; — rouet portatif en bronze, 360 ; — vase en bronze, 416.
mobilier liturgique, armoire eucharistique, 75 ; — autel, 49, 75, 76, 84, 90, 282, 404, 426 ; — boîte à reliques, 275 ; — calice 291 ; — chandeliers, 16, 29, 85, 91 ; — châsses, 350, 427 ; — chemin de croix, 58, 203 ; Christ en cuivre, 19 ; — céboire, 203 ; — ciborium, 75, 282 ; — croix, 46, 194 ; — crucifix, 125 ; — jubé, 214 ; — lampe chrétienne, 125 ; — ostensoirs : à cylindre, 203 ; — à

soleil, 203; — reliquaires, 205, 270, 424; — retable, 74, 199, 268, 350, 403, 404; — stalles, 195, 213, 341; — tabernacles, 75, 109, 395.
Moedi, église, 340.
Molcinas (Tunisie), épitaphes chrétiennes du VIe s., 194.
Monatschrift für Kunstwissenschaft, 283, 425.
Moneau-Elanges, église romane, 71.
Moncel, abbaye, 205.
monnayage de l'Empire romain, 126.
monographies d'églises, 197.
Mons, *annales du cercle archéologique*, 205; — école St-Luc, 357; — maison rue d'Havré, 176; — retable de l'église Ste-Waudru, 404; — vitraux, 430.
Montagnac, statue antique, 268.
Montalembert, 144.
Monteeau-l'Etoile (Saône et Loire), porte sculptée, 79, 85.
Montmartre, église St-Jean, 143.
Montpensier, église, 202.
Mont-Saint-Michel, 212, 285, 357, 427; — ex-voto du Xe, 270, 285.
monuments, anciens, 64, 285; — funéraire antique, 416.
Monza (papyrus de), 424.
Moorslede, château, 389.
Morienval, église abbatiale, 69; — voûtes d'ogives, 354.
Mortemer (excursion à), 352; — abbaye cistercienne, 352.
mosaïques, à El-Haouria, 49; — Rome (St-Pierre), 66, 72; — (Ste-Marie Majeure), 417; — Salonique, 126; — Venise (St-Marc), 417; — tombales, 126, 127, 269.
moulins (les vieux) en Picardie, 135, 269.
moulure de l'époque romane, 419.
Mourier (P.), 135.
Mousty, église romane, 348.
Mouzon, église, 225.
Moys (Jean), peintre, 129.
Munich, chemin de croix, 58, 203; — fresque de l'église St-Louis, 153, 154; — manuscrit, à miniature du XIVe s., 49; — ville d'art 55. — Muntz, 128.
musées, locaux, 197: à Berlin (cabinet des estampes), 118, 342, 425; — Cluny, 360; — Dijon, 112, 199, — Dôle, 271; — Durham, 13; — Francfort, 426; — Madrid (de peintures modernes), 15; — Narbonne (Lamoriguier), 57; — Plock (de la cathédrale), 47; — Prague, 282; — Puy (du cloître Notre-Dame), 271; — Reims, 153; — Semur, 245; — Soleure, 426.
musique religieuse, 216.
Musson (Luxembourg), tabernacle édicule, 249.
Muysse, pignon du prieuré des cisterciens, 329.
mystères (décors des), 315; — (influence des) sur la peinture et la sculpture, 198.

N

Naives devant Bar, tableau sur bois, 351.
Namur, maisons antiques, 174; — mitre brodée, 203; — moulin de Sambre, 174.
Nandrin en Condroz, château, 32.
nappe d'autel miraculeuse du XIIe s., 180; — de communion, 184.
Narbonne, cathédrale St-Just, 57; — église St Paul, 57; — inscription latine, 346; — monument funéraire antique, 416; — musée Lamoriguier, 57.
Nativité de Ghirlandajo, 136.
nature dans l'exécution des œuvres d'art (observation de la), 356.
nécrologie, Rouillard (Marcel), 144.
néo-gothiques (les), 407.
néo-style (le), 217.
Neufchâtel, église, 143.
Neustupov, *Assomption*, 147.
Nicolas V (monument de), 66; — de Pise, peintre, 426.
Nieuport, 382.
nimbe, 133.
Nîmes, bas-relief du XIVe s., 270.
Nivelles, horloge de l'église St-Gertrude, 51; — *Société archéologique*, 51.
Noé, 45.
Nodet, architecte, 285.
Nord (département du), monuments historiques, 425.
Notes d'art, 283, 425.
Novgorod, vantaux de Plock, 163.
Nuovo bulletino d'archeologia cristiana, 208, 280, 423.
Nuremberg, ville d'art, 55.
nurembergeois (maîtres), 426.
Nuslas de Bologne, miniaturiste, 49.
Nydala, église monastique, 340.

O

objets d'art (entretien des), 432.
Occident (l'), 355.
œuvres d'art du XVe s. (classement des), 194; — (l'inventaires des), 197.
Oignies, évangéliaire, 155, 156; — trésor du prieuré St-Nicolas, 155.
Oise et Somme, retables flamands, 350.
Olbrich (J. M.), 200.
Oloron, tympan Ste-Marie, 122.
Oust, reliquaire du XVI s., 424.
orfèvrerie, autel d'argent, 90; — bijou précieux, 427; — du XIVe s., 208; — châsse, 119; — châsse limousine, 427; — ciboire westphalien, 203; — croix: émaillée du VIe s., 277; — gemmée du Ve s., 278; — crucifix en émail de Limoges, 125; — éperon et collier antiques, 125; — fermail de chape, 109; — joyau carolingien, 354; — ostensoir: à cylindres 203; — à soleil, 203; — plat d'évangéliaire émaillé, 1 2; — reliquaire: en cuivre du VIe s., 270; — à cylindre couché, 205; — vase pédiculé pour le viatique, 203.
orfèvrerie religieuse belge, 426; — toulousaine du XVIe s., 194.
orfèvres, Bourdon (L.), 406; — Godefroy de Claire, 109; — Hugo (fr.), 155; — Lecker de Cologne, 103; — Lussiguy (les), 271; — Fierlefeyn, 407; — Stockman, 406; — Wilmotte (C.), 406.
orientation de l'autel, 74.
Orléans, cathédrale, 357; — églises: St-Euverste, 8; — St-Aignan, 1; — (crypte de), 5; — (vue intérieure de la), 7.
Orléansville, porte-lampe, 127.
ornement de coiffure de l'époque des Scythes, 345.
Orviéto, cathédrale (façade de la), 161, 227.
ostensoirs: à cylindre, 203; — à soleil, 203.
Oxford, bibliothèque de Christchurch college, 342.

P

papes (armorial des), 254; — (palais des), 128, 130.
papyrus judéo-araméen, 268.
panneau de porte sculpté du XVIe s., 360.
Pannini (Giov. Paolo), peintre, 64.
parchemin du XIIIe s., 416.
Paris, autel majeur de la basilique de Montmartre, 75, 76; — bibliothèques: nationale, 269; — St-Germain en Laye, 50; — catacombes, 363; — chapelle Ste-Croix, 151; — chapiteaux sculptés, 363; — clôture du chœur de Notre Dame, 9-18, 161, 164, 169; — (*Commission du Vieux*), 428; — crypte de St Denis de la Chartre, 362; — églises: St-Denis de l'Estrée, 366-368; — St-Germain des Prés, 2; — Notre-Dame, 226; — St-Pierre de Montmartre, 363; — des trois Patrons, 367; — fouilles, 363; — hôtels: des anciens évêques de Sens, 418; — d'Artois, 194; — inventaire des œuvres d'art, 432; — sarcophages mérovingiens, 363; — tombes du Ve s., 367.
Parme, camera di San Paolo, 71; — fresques, 71.
paroisse moderne, 144.
Paul III (monument de), 66; — (psautier de) 49.
Paire, corporal de la Chartreuse, 182.
Pécignat, villa gallo romaine, 270.
peintres, autrichiens, 147; — florentins, 206; — gothiques, 148; — nurembergeois, 420, verriers français du XVIe s., 125; — verriers amiennois, 347.
peintres, Achillet, 199; Altdorfer, 207; — Bellegambe, 345; — Blondeel (Lanc.), 116; — Botticelli, 208; — Bourdichon (Jean), 125, 207, 355; — Bouts (Thierry), 60; — Bressers, 215, 407; — Broederlam (Melchior), 112, 199; — Carpaccio, 207; — Cimabué, 206; — Coppejans, 215, 404; — Cornelis zoon van Oostranen (Jacob), 286; — Cornélius, 153; — Corrège, 71; — Cranach (Luc), 123; — David (Gérard), 58; — de Heere (Lucas), 196; — de Kramer, 215; — Denis (Maurice), 150; — Duccio, 206; — Dürer (Alb.), 196; — Dussek, 429; — Farasyn, 425; — Flettner (Peter), 207; — Ghirlandajo, 136; — Giordano (Luca), 65, — Giorgione, 268; — Giottino, 419; — Gossaert (Jean), 123; — Grünewald (Matth.), 215; — Harrel, 271; — Huysse, 154; — Jamin, 215; — Liévin, 199; — Lucas de Leyde, 43; — Mahau, 215; — Maseck, 148; — Melozzo da Forli, 67; — Memling, 58; — Nicolas de Pise, 426; — Nuslas de Bologne, 49; — Pannini (Giov. Paolo), 64; — Pérugin, 125; — Pisanello, 346; — Pouson (Luc-Raphael), 471; — Raphael, 125; — Raymond (Vincent), 49; — Schongauer (Martin), 71; — Titien, 61, 429; — Tristan, 199; — Van der Goes (H.), 60, 199, 342, 430; — van der Weyden, 44, 58, 60; — van Eyck, 41, 58, 196, 198, 207, 417; — van Orley (Bern.), 41; — Vestier, 125; — Vinci (Léonard de), 14, 417; — Wante (Jos.), 215; — Wörndle, 150.
peintres verriers, Bethune, 431; — Casier, 405; — Gauton (C.), 408; — Ladon, 408, 430.
peinture, belge au XIXe s., 196; — byzantine, 417; — carolingienne, 417; — flamande, 40; — néerlandaise, 58; — tournaisienne, 60; — viennoise, 150; — historique, 353; — du trecento, 426; — du IIe s., 424; — sur verre, 279, 347.
peintures murales, italiennes, 125; — décoratives (projets de), 200, 201; — religieuses françaises, 150; — religieuses modernes, 145; — du IVe s., 317; — à Augsbourg, 215; — Auxerre, 317; — Baumette, 271; — Bois-le-Duc, 288; Etampes, 49; — Herpen, 431; — Hohensnath, 148, 149; — Kuttenberg, 150; — Prague, 150; — Rome, 288; — Termonde, 195, 196, — Thielt, 407; — Saint-Riquier, 271; — Vésinet, 152.
Pentecôte, 90.
Père éternel (iconographie), 131.
Perpignan, *congrès archéologique de France*, 57; — églises: des Carmes, 57; — St-Jean, 57; — iconographie du grand portail St-Jean le Vieux, 125, 354.
Perse, fouilles et découvertes, 346.
Pérugin, peintre, 125.
Phaestos (Crète), disque en argile à hiéroglyphes, 416.
Philès (manuel), poète byzantin du XIVe s., 426.
Philippe le Hardi, 199.
Picardie, peinture sur verre, 347; — les vieux moulins, 135, 269.
Pie VI (statue de), 66; — (médaillon en mosaïque de), 72.

Pierre (S.), (culte de), 361 ; — (martyre de), 361 ; — statue en bronze, 65 ; — statuette en bronze doré, 345.
pierres tombales, 425 ; — du XIIIe s., 347 ; — du XVe s., 270.
Pietà de Michel Ange, 65.
pignons, brabançons à merlons, 330 ; — dentelés, 328 ; — avec pinacle terminal, 331.
piliers (évasement des), 225.
Pilon (Germain), 136.
pinacles, posés sur angles, 330 ; — tourillons, 332.
Pisanello, peintre, 346.
Pise, cathédrale, 69 ; — fresques du *Campo santo*, 209.
Pistoie, ambon de S. Bartolomeo in Pantano, 15 ; — autel d'argent, 90 ; — église san Giovanni Forcivitas, 425 ; — linteau sculpté du XIIe s., 162, 164, 243.
Pjetteryd (Suède), église en bois, 339.
plaques de marbre byzantines, 345.
plat d'évangéliaire émaillé, 122 ; — de faïence aragonaise du XVIe s., 194.
Plock, collection de tableaux, 47 ; — musée de la cathédrale, 47.
plombs, de bulles, 125 ; — byzantins, 49.
Ply (H. J.), 120.
Poisson (Pierre), architecte, 129.
Poitiers, cathédrale, 279.
Pollajuolo (Antoine), sculpteur, 65.
polychromie des églises, 201.
Poperinghe, 382 ; — hôtel de ville, 388.
Pouson (Luc Raphael), peintre, 271.
Pont à Maesson, ancien couvent des prémontrés, 358.
portails, espagnols, 195 ; — français du XIIe s., 23 ; — romans sculptés, 345
porte-lampe, 127.
portes sculptées, à Anzy-le-Duc, 28 ; — Beaumont, 175 ; — Charlieu, 27 ; — Chartres, 82 ; — Ely, 80 ; — Fontenay (Calvados), 118 ; — Fribourg en Brisgau, 17 ; — Léon, 391 ; — Montceau-l'Etoile, 79, 85 ; — Saint-Pierre le Moutier, 22.
poteries, courtraisiennes, 406 ; — rouges estampillées, 270.
Pothier (Dom.), 216.
Prague, gants du XVe s., 203 ; — musée, 282 ; — peintures à l'église des SS.-Cyrille et Méthode, 150 ; — porte de la Teynkirche, 246, 247 ; — vitrail de la chapelle d'asile d'enfants, 146 ; — voûtes peintes de l'église de Wyschrad, 150.
Prémout (J.), architecte, 359.
Priscille (cimetière de), 423.
Proceding of the society of biblical archeology, 209.
Pron, 326.
Prudence (statue de la), 65.
psautier de Paul III du XVIe s., 49 ; — en lettres d'or, 206.
purificatoire des Chartreux, 183.
Puy, musée du cloître Notre-Dame, 271.

Q

quadrature, 420, 421.
Quedlimbourg, décorations sculpturales, 417.
Quellyn (Artius), sculpteur, 196.
Quitterie (Ste), (sarcophage de), 270.

R

raffinements architecturaux, 225.
rampants courbes, 334.
Raphael, peintre, 125.
Rassegna gregoriana, 209.
Ratisbonne, église, 417 ; — tympan sculpté de St-Ulric, 84.
Raymond (Vincent), peintre, 49.
Regnier (L.), 352.
Reilly, moulin du XIVe s., 135.
Reims, cathédrale, 226, 237 ; — épitaphe antique, 268 ; — musée, 135 ; — nef de la cathédrale, 229, 230 ; — de St-Jacques, 235, 236 ; — de St-Remi, 234 ; — objets d'art, 271.
reliquaires, en cuivre du VIe s., 270 ; — à cylindre couché, 205 ; — du XVIe s., 424 ; — du moyen age, 425 ; — à Maestricht, 425.
Reliquary and illustrated archæologist, 425.
reliques, du moyen âge, 425 ; — de la passion, 425 ; — (expression des), 319.
Renaissance (la), 217.
Renard (L.), 71.
René (les comtes du roi), 351.
Repertorium für Kunstwissenschaft, 426.
restaurations, à Bois-le-Duc, 428 ; — Bruges, 139, 359 ; — Douai, 212 ; — Furnes, 212, 214 ; — Metz, 212 ; — Orléans, 357 ; — Poitiers, 279 ; — Strasbourg, 212 ; — Werken, 429.
Résurrection, 248.
retable, 74 ; — flamand à Londres, 199 ; — peint à Champnol, 199 ; — sculpté : à Gand, 403 ; — à s'Heeren-Elderen, 404 ; — du XVe s., à Lagnieux, 271 ; — du XIIIe s. (sculpture des), 268.
Revue, apologétique, 282 ; — *de l'art ancien et moderne*, 284 ; — *des deux mondes*, 207 ; — *numismatique*, 126 ; — *de l'orient chrétien*, 208.
Reydams (les), hautelissiers bruxellois, 347.
riche (le mauvais), 242.
Riehl (B.), 55.
Rieux, église à plan heptagonal, 56.
Rivista d'arte, 209.
Rodriguez (Dom Ventura), architecte, 293.
Robault de Fleury, 6.
Rom. Quartalschrift, 208.
Rombaut, architecte, 333.
Ronsard (maison natale de), 136.
Rome, anges musiciens, 67 ; — baptistère souterrain, 281 ; — basiliques : St Chrysogone du Transtevère, 286 ; — (peintures murales de la), 288 ; — St Sylvestre, 360 ; — catacombes de Priscille, 143, 281 ; — chaire de S. Pierre, 64 ; — Chapelles : antique, 358 ; — de St-Félix et Adaucte, 281 ; — cimitière de Priscille, 360, 423 ; — conservation des monuments et des richesses artistiques, 142 ; — crypte à St-Pierre, 66 ; — églises : St Paul hors les murs, 72 ; — St-Pierre, 64 ; — fouilles, 416 ; — du *Circus maximus*, 345 ; — de St Sylvestre *in Capite*, 345 ; — fresque de St-Clément, 29 ; — maison de Burckard, 430 ; — médaillons en mosaïque des souverins pontifes, 72 ; — mosaïque à St-Marie Majeure, 417 ; — à St-Pierre, 66 ; — oratoire de St-Césaire au Palatin, 281 ; — peinture du IIe siècle, 424 ; — sacristie et coupole de St-Pierre, 67 ; — sanctuaire syrien, 417 ; — sarcophages antiques, 424 ; — trésor du *Sancta Sanctorum*, 275.
Rooms, sculpteur, 404, 405.
Roscoff, chapelle St-Ninian, 69.
roses des cathédrales, 354.
Rossi (J.-B. de), 133.
rotondes, 222 ; — médiévales, 280.
Rouen, église St-Maclou (maquette de l'), 44 ; — graduel du XIIe s., 340 ; — monuments anciens, 428.
rouet portatif en bronze du XVIIIe s., 360.
Rouillard (Marcel), nécrologie, 144.
rouleaux d'*Exultet*, 340.
Roulin (Dom E.), 299, 379.
Rousseley, église, 205.
Rouveroy, castelet, 205.
Royette Godault, lampe chrétienne, 125.
Rucce lai (la madone), 206.
Rumpst, monument funéraire de la famille Van Bouckhove, 196.
Rupert de Deutz, 391, 392.
Ruysselede, maison de Me Van Severen, 402.
Rydaholm, église, 340.

S

saints, Aignan, 1, 119 ; — Augustin, 345 ; — Bigelmair (A.), 58 ; — Denis, 361-370 ; — Dominique de Guzman, 292 ; — Dominique de Silos, 291 ; — Etienne, 37, 40, 426 ; — Germain d'Auxerre, 322 ; — Grégoire le Grand, 216 ; — Louis, roi, 345 ; — Loup, 320 ; — Martin, 2 ; — Michel, 405 ; — Nicaise, 125 ; — Pierre, 345, 361 ; — Savinien, 317 ; — Sérotin, 318 ; — Siren, 419 ; — Sylvestre, 183 ; — Thomas, 15 20.
Saint-Aubin (tour de), 128.
— Denis, crypte gothique, 320 ; — église abbatiale, 40, 134, 136 ; — monastère Ste-Colombe, 320 ; — tombeaux, 134.
— Julien (Moravie), église romane, 195.
— Lizier, fresque de la cathédrale, 272.
— Michel (ordre de), 50.
— Omer, chevet de l'église des Jésuites, 54.
— Pathus, église romane, 354
— Pierre le Moutier, porte septentrionale, 22.
— Riquier, église, 269 ; — peintures à fresque, 271.
— Saba, église, 280.
— Séver, chapiteaux sculptés, 92.
— Viance (Corrèze), châsse limousine en cuivre doré, 427.
sainte, Anne, 125 ; — Catherine, 125 ; — Clotilde, 270 ; — Colombe, 320 ; — Elisabeth, 59 ; — Godeleve de Ghistelle, 202 ; — Julienne de Cornillon, 206 ; — Suzanne, 132.
Saintenoy (P.), architecte, 199.
Salamanque, cathédrale, 377, 379 ; — tympan sculpté, 162, 163, 167.
Salerne, paliotto, 10, 25, 29, 159-162, 241, 243.
Salomon (séduction de), 415.
Salonique, mosaïques, 126.
Salsbourg, sculpture carolingiennne, 417.
Salvast (Jehan), architecte, 45.
Sambin (Hugues), 136.
Samson (histoire de), 414.
San Bondelio, ermitage, 195 ; — Pietrini, 67.
Sanoner (G.), 29, 92, 109, 248, 266, 267, 342.
Santo Domingo de Silos, 289.
Sarcophages, antiques, 424 ; — évidés à fond de cuve, 272 ; — mérovingiens, 363 ; — du IIe s., 270.
Sar-Thegonec, calvaire du XVIIe s., 428.
Savinien (S.), 317 ; — reliques, 319.
scarabées d'Egypte, 416.
sceau du XIIe s., 49 ; — antique à Carthage, 125.
Schongauer (Martin), peintre, 71.
sculpteurs, Baldung (Hans), 413 ; — Blanchaert (J.), 402 ; — Blanchaert (Léopold), 403 ; — Buffet (Paul), 112 ; — Canova, 66 ; — de Baerze (Jacques), 170, 199 ; — de Beule, 404 ; — della Porta (Gugl.), 65 ; — Domeran, 112 ; — Donatello, 283 ; — Faid'Herbe, 196 ; — Guido de Come, 15 ; — Hármann (le fr.), 59 ; — Le Bouteiller, 10-15 ; — Lelau De Clerck, 402 ; — Loisel (Robert), 346 ; — Michel-Ange, 65 ; — Mino da Fiesole, 66 ; — Pollajuolo (Ant.), 65 ; — Quellyn (Artius), 196 ; — Rooms, 404, 405 ; — Sinia, 406 ; — Sluter (Claus), 189, 199, 340 ; — Tadolini (Giulio), 65 ; — Vaneau, 271 ; — Verhaegen (Theod.), 425 ; — Weissmann, 286 ; — Wolgemut, 426 ; — Wren (Christ.), 66 ; — Xaverij (Jérôme), 196 ; — Zens (Mathias), 404.
sculpture, carolingienne, 417 ; — chinoise, 195 ; — médiévale, 273 ; — romane, 13, 394 ; — symbolique à Courtrai, 412 ; — toulousaine, 360 ; — sur les portails romans, 345 ; — du XIIIe s., 274 ; — du XVIe s., 413 ; — à Bois le Duc, 301, 306 ; — à Léon, 159 ; — à Tolède, 159 ; — à Wechselbourg, 205.

Séez, flèche de la cathédrale, 110.
Semur en Auxois, musée, 245 ; — tympan de porte, 19.
Semur en Brionnais, tympan de porte, 24.
Senlis, christ en cuivre, 49.
Sens, confession gallo-romaine de St-Savinien, 316 ; — (plan de la), 318 ; — église St-Savinien, 318 ; — abbatiale de St-Pierre le Vif, 319 ; — crypte de St-Pierre, 319 ; — prieuré de Ste-Colombe.
sépultures du moyen-âge, 143 ; — puniques, 194.
Sforza (triptyque des), 119.
s'Heeren-Eideren, coupole, 377, 378 ; — retable sculpté, 403 ; — détails, 373-475.
Sicile, bronzes antiques, 268.
Sieburg, crosse en ivoire, 393.
Sigues, débris de verreries, 194.
Silos, abbaye, 289 ; — bas-relief du XIIe s., 17 ; — calice ministériel, 291 ; — chapelle Ste-Cécile, 372 ; — chapiteau pré-roman, 295 ; — cloître roman, 294 ; — église primitive romane, 294-296, 376 ; — plan, 295-298 ; — églises de l'abbaye, 289, 371 ; — porte des vierges, 372.
Simonet, peintre, 129.
Sinia, sculpteur, 406.
Sisara (aventure de), 414.
Sixte IV (tombeau de), 65.
Sluter (Claus), sculpteur, 189, 199, 340, (sceau), 341.
Sluter (Guill.) (sceau de), 189
Smits (C. F. X.), 315.
Sociedad espanola de Excursiones, 195.
Società per le Conferenze di archeologia cristiana, 281.
Société, des amis des Musées de Bruxelles, 215 ; — *des antiquaires de Picardie*, 269, 345 ; — *d'archéologie de Lorraine*, 137 ; — *archéologique de Bruxelles*, 347 ; — *du midi de la France*, 271 ; — *de Nivelles*, 51 ; — *des Beaux-Arts des départements*, 271 ; — *d'histoire et d'archéologie de Gand*, 196 ; — *historique et archéologique du Limbourg*, 425 ; — *des Lettres, sciences et arts de Bois-le-Duc*, 137 ; — *nationale des antiquaires de France*, 49, 125, 194, 268, 345 ; — *des sites et des monuments d'Anvers*, 140.
Soleure, musée, 426.
Soria, tympan sculpté de San Tomé, 81.
Spalato, bas-relief du Campanile, 162 ; — palais de Dioclétien, 346.
Spolète, cathédrale, 142.
stalles espagnoles, 195.
Stallins (A.), 279.
statues, antique, 268 ; — de Ste Anne, 125 ; — Beatrix de Bourbon, 346 ; — Boniface VIII, 66 ; — Chevalier de la Toison d'Or, 314 ; — Colleone (équestre), 144 ; — de la Justice, 65 ; — de Lucie de Lèves, 270 ; — de S. Michel, 405 ; — de Pie VI, 66 ; — de S. Pierre, 65 ; — de la Prudence, 65 ; — de la Vierge, 425 . — antique, 268 ; — chinoises sculptées, 395 ; — de bronze en Tunisie, 269 ; — en terre cuite, 268.
statuette grecque archaïque, 126 ; — du XIIIe s., 205.
statuts de l'ordre de St-Michel (manuscrit à miniature des), 50.
stèles égyptiennes, 416.
Stockman, orfèvre, 406.
Strasbourg, cathédrale, 428 ; — coupe transversale schématique, 420 , — tour, 212.
Stuppach (Wurtemberg), tableau de Mathias Grünewald, 215.
style, curvilinéaire anglais, 354 ; — flamboyant, 138 ; — flamboyant français, 353 ; — gréco-romain, 419 ; — jésuite, 55 ; — latino-byzantin, 419.
Suger, 46, 136.
Suse, tombeaux et vases antiques, 194.
Svab (J.), 202.
Sylvanès, abbaye cistercienne, 354.
Sylvestre (S.), 183.

T

tabernacle, 75, 395, 396 ; — édicule, 249 ; — liturgie, 397 ; — (place du), 338 ; — (sortes de), 397.
tableaux du XVe s., 203.
Tadolini (Giulio), sculpteur, 65
Tallard (Hautes Alpes), disque en cuivre doré, 49.
tapisseries, du Baptiste à Madrid, 190, 191 ; — flamandes, 40 ; — des Gobelins, 139 ; — du XVe s., 205.
Tarissa, basilique, 268.
Tavier en Condroz, ferme ancienne, 32.
te Riele (W.), architecte, 401.
Termonde, autel de l'abbaye, 404 ; — *Cercle archéologique*, 425 ; — maisons en bois, 99 ; — peintures murales, 195, 196.
Testaments (iconographie figurative des deux), 45.
Thabraca, école de mosaïstes chrétiens, 127 ; — fouilles, 127 ; — mosaïques tombales, 127 ; — sanctuaire chrétien, 127.
Thæsos, bas-relief du Ve s., 416.
Theux, maison ancienne, 33, 173.
Thielt, peinture murale, 407.
Thourout, église, 130.
Thuin, refuge de l'abbaye de Lobbes, 175.
Timgad, ancien.
tissus flamands du XIVe s., 125.
Titien (l'art de), 61, 429.
Titulfe, architecte, 316.
Tolède, maison de Greco, 284 ; — panneaux sculptés à la cathédrale, 159.
tombeaux, en pierre, 429 ; — du Ve s , 367 ; — d'Alexandre VI, 66 ; — Alexandre VII, 65 ; — Berenguela (de la reine), 166 ; — Boniface VIII, 66 ; — Charlemagne, 207 ; — Dasius de Durostorum, 426 ; — Dominique de Silos (S.), 127 ; — ducs de Bourgogne, 112 ; — Elzéar de Sabran, 424 ; — Euverte (S.), 8 ; — évêque de Chartres, 270 ; — Hue Valois, 268 ; — Hugues de Castille, 275 ; — Innocent VI, 283 ; — Innocent VIII, 65 ; — Léon XIII, 65 ; — Martin (S.), 2 ; — Nicolas V, 66 ; — Paul II, 66 ; — Polamen (Jean de), 341 ; — Radulphe (év.), 57 ; — Sixte IV, 65.
Tondeur (les), fondeurs nivellois, 51.
Tonsbey (Suède), sépulture à navire, 346.
Toulouse, chapiteau sculpté, 253, 272 ; — portail de St Pierre des Cuisines, 272 ; — tympan de St-Sernin, 192.
Tournai, bas-relief votif du XVe s., 215 ; — cathédrale, 399 ; — (dégagement de la), 141 ; — (diptyque de la), 141 ; — école de chant liturgique, 144 ; — église des Jésuites, façade, 53 ; — intérieur, 52 ; — façades en bois, 94, 95 ; — maisons anciennes, 176-179 ; — romanes, 176 ; — gothiques, 177 ; — de l'époque espagnole, 179 ; — manoir Morialmé, 178 ; — rue du Pont au XVIe s., 94 ; — vitraux, 279.
Tours, cloître de la Psallette, 136, 137 ; — tombeau de S-Martin, 2.
tradition liturgique (retour à la), 73, 338.
traités anciens de chirugiens grecs, 195.
Transfiguration, 244.
Tran, tympan sculpté, 162, 166.
Trecento (peinture du), 426.
trésors (d'églises) (cambriolage des), 427 ; — d'Oignies (du prieuré), 155 ; — du *Sancta Sanctorum*, 275.
triangle rectangle emrythmique, 420.
triangulature, 423.
Triger (R.), 132.
Trinité (type iconographique de la), 425.
triptyque byzantin d'ivoire, 78.
Tristan, peintre, 199.
Tulle, broderies, 125.
Tunis, antiquités, 346 ; — inscriptions puniques, 476.
Tunisie, colonnes de marbre et statues en bronze, 269 ; — inscriptions chrétiennes 125.
Tutaryd, Klockstapel, 340.
tympans, à Anzy-le-Duc, 167 ; — Badfreston, 29 ; — Bordeaux, 88 ; — Cahors, 37, 38 ; — Chartres, 24 ; — Colmar, 168 ; — Compostelle, 163, 165 ; — Danzy, 390 ; — Fleury la Montagne, 23 ; — Freiberg, 162 ; — Fribourg-en-Brisgau, 17 ; — Jonzy, 26 ; — Léon, 81-83, 159, 250, 251 ; — Mauriac, 85-86 ; — Oloron, 122 ; — Ratisbonne, 84 ; — Salamanque, 162, 163, 167 ; — Semur en Auxois, 19 ; — Semur en Brionnais, 24 ; — Soria, 81 ; — Toulouse, 192 ; — Tran, 162, 166 . Varax, 82 ; — Vézelay, 11, 86, 91, 92, 103, 104.

U

Upsal, bibliothèque, 426.
Utrecht, école d'architecture, 188.
Urbain V, 130 ; — IV (armoiries d'), 254.
Uzès (bréviaire d'), 72.

V

Vaerwyck (V.), architecte, 399.
Valsainte, Chartreuse, 180 ; — linges miraculeux, 180.
van Brouckhove (monuments funéraires de la famille), 196.
van den Goes (Hugo), peintre, 60, 199, 342, 430.
van der Weyden, 44, 58, 60.
Vandôme, basilique romane, 357.
Vaneau, sculpteur, 271.
Van Eyck, peintre, 41, 58, 196, 207, 417.
Van Orley (Rem.), 41.
Varax, linteau sculpté, 82.
vase, en bronze, 410 ; — pédiculé pour le viatique, 203.
Veere (Zélande), maison « het Lammetje », 330.
Vendôme, clocher de la Trinité, 69 ; — église, 69 ; — la Poissonnière, maison natale de Ronsard, 136.
Venise, basilique de St Marc, 69, 72 ; — mosaïque de St-Marc, 417 ; — statue équestre de Colleone, 194.
Verhaegen (Théod.), sculpteur, 425.
Vernet, église abbatiale, 58.
Vérone, panneau au musée, 425 ; — plaque de marbre du XIIe s., 159 ; — vantaux de bronze, 159 ; — *Madona Verona*, 425.
Verreries, antiques, 270 ; — (débris de), 194
Verteuil, statues en terre cuite, 268.
Verviers, maison des Espagnols, 91.
Vésinet, église, 151 ; — voûte peinte, 152.
Vestier, peintre, 125
Vézelay, linteau de l'ancienne abbatiale ; — tympan de la porte latérale du narthex, 11, 86, 91, 92, 103, 104, 166.
Vienne, conque de l'église St-Antoine, 150 ; — église « am Steinhof », 220, 221 ; — chœur, 223 ; — maître autel, 224 ; — peinture, 150 ; — psautier en lettres d'or, 206.
Vierin (J.), architecte, 380.
Vierge, annonciation, 196, 198 ; — assomption, 167 ; — entourée d'anges, 283 ; — (études sur la Ste), 200 ; — et l'Enfant, 426 ; — française du XIVe s., 135 ; — madone aux fraises, 426.
vierges sages (les), 243.
villa gallo-romaine, 270.
Villeneuve-le-Avignon, tombeau d'Innocent VI, 263.
Vinci (Léonard de), peintre, 14, 417.
Vinck, architecte, 380.

Virgile, 412.
Visé, châsse de St-Hadelin, 350 ; — collège des oratoriens, 206.
vitrail (art du), 440 ; — (perfection dans le), 145 ; — (rôle du), 430.
vitraux, français, 145 ; — historiés, 145 ; du XIIIe s., 125 ; — à Anvers, 279, 283 ; — à Bourges, 103 ; — Dinant, 430, — Prague, 146 ; — Mons, 430 ; — Tournai, 279 ; — Watervliet, 400 ; — Xanten, 204.
Vitry (P.), 113, 134
Vitry le François, tombe à Char 125.
von Fabriczy (Cornelius), architecte, 206.
voûtes, d'ogives, 354 ; — peintes, 152.
Vouvaut, façade septentrionale de l'église, 87, 84.

W

Waghemaker (Dominique de), architecte, 334.
Wagner (Otto), architecte, 218.
Wahring (Autriche), projet d'une église paroissiale, 218, 218.
Watervliet, vitrail de l'église, 408.
Waulsort (béryl de), 125, 354.
Weale (W. H. James), 58, 01, 158.
Wechselbourg, sculpteur, 205.
Weissman, architecte, 286.
Welby Pugin, architecte, 398.
Wenduyne, carreaux polychromés du XIIIe s., 71 ; — fouilles, 71.
Werken, église du XIIe s., 420.
Werve (Claus de) (épitaphe de), 341
Wilmotte (C.), orfèvre, 406.
Wolgemuth, sculpteur, 426
Wörndle, peintre, 150.
Wren (Christophe), architecte, 66.

X

Xanten, verrière du XIVe s., 203, 204.
Xaverij (Jérôme), sculpteur, 196.

Y

Ypres, 382 ; — habitation de M. Coomans, 389 ; — maisons en bois, 99 ; — monument de l'Immaculée Conception, 387, 389 ; — peintures de Broederlam, 112.

Z

Zaetbommel, stalles, 341.
Zara, linteau sculpté, 83.
Zeggers-Cappel, église, 130 ; — manoir, 130.
Zeitschrift fur Christliche Kunst, 203.
Zeitschrift des Aachener Geschichtsverein, 207.
Zens (Mathias), sculpteur, 404.

ERRATA.

Page	58,	1re col.,	14e ligne,	*au lieu de :*	Carrigou, *lisez :* Canigero.
»	66,	2e »	note 1,	»	parvis, *lisez :* pavé.
»	109,	2e »	8e ligne,	»	le, *lisez :* la.
»	»	2e »	17e »	»	chaires, *lisez :* châsses.
»	113,	notes,	11e »	»	Marquet et Vasselot, *lisez :* Marquet de Vasselot.
»	136	2e col.,	38e »	»	René Faye, *lisez :* Fage.
»	192,	1re »	36e »	»	portail St-Isidore à la cathédrale de Léon, *lisez :* portail de l'église St-Isidore à Léon.
»	193,	2e »	8e »	»	Suzanne, *lisez :* Suzon.
»	200,	1re »	19e »	»	d'un prêtre *lisez :* du sacerdoce.
»	208,	1re »	31e »	»	signaler, *lisez :* à signaler.
»	210,	1re »	4e et 26e lignes	»	Le Maître, *lisez :* Les Maîtres.
»	»	2e »	26e ligne	»	» » »
»	»	2e »	39e »	»	aux, *lisez :* ses.
»	269,	1re »	43e »	»	Vicpuigny, *lisez :* Vicquigny.
»	»	1re »	47e »	»	et, *lisez :* et sur.
»	351,	1re »	20e »	»	Marcel, *lisez :* Laurent.
»	»	1re »	61e »	»	chevalérisé, *lisez :* chevaliérisé.
»	»	2e »	11e »	»	second, *lisez :* la scène du.
»	360,	1re »	10e »	»	des, *lisez :* de.
»	»	2e »	16e »	»	indentifiait, *lisez :* identifiait
»	380,	2e »	14e »	»	Biebuyck, *lisez :* Buyck.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, LILLE-PARIS-BRUGES-BRUXELLES-ROME.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00612 9858